نظرية المسرح الحديث

تقديم وتحرير اريك بينتلي

ترجمة

يوسف عبد المسيح ثروت

نظرية المسرح الحديث ٨

مدخل الى المسرح والدراما

تقديم : اريك بنتلي

ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت

دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والاعلام

العراق ـ بغداد ـ اعظمية ص ب ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ ـ هـ ـ ٤٤٣٦٠٤٤

طبـاعـة ونشـر
دار الشؤون الثقافية العامة ـ آفاق عربية،

الطبعة الثانية ١٩٨٦ـ بغداد

تعنون جميع المراسلات
لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان :
العراق ـ بغداد أعظمية
ص . ب ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

مقدمة

قارىء مثل هذا الكتاب ، او متصفح كتب في مكتبة ، لم يقرر الشراء بعد ، جدير بأن يخبر بما يتوقع - ما ينوي المحرر تقديمه ، وما ينوي تقديمه مما يعرفه ويعلم به .

ما هي نظرية المسرح الحديث ؟ دعوني اوزع السؤال على ثلاثة اقسام : ما هي النظرية ؟ ما معنى حديث ؟ وما هو المسرح ؟

الامتناع عن الاجابة استهلالا أمر سهل دائما . (النظرية) ليست نقدا .

هـذا الكتاب ينبغي الا يكـون مجموعـة تعليقات على المسرح ، تتناول مسرحيات او كتابا مسرحيين ، (هذا ما كنت استطيع ان اقوله لنفسي في خطتي الخاصة مبكرا) ذلك ان اهتمامي لابد ان يقتصر على المبادىء العامة . مع كلمة (حديث) ثمة مجال للاختيارات : ان نوع الدراما التي ندعوها جميعا حديثة ، يمكن اقتفاء مسارها ، الى منتصف القرن الثامن عشر ، وكثيرا ما حدث ذلك . غير اننا ، على العموم ، نفكر بابسن وما بعده . ان اسبابا تتعلق بالمجال المتيسر ، تقتضيني التفكير كما نفكر جميعا ، ومع ذلك ، يسرني القـول : ان الكتاب الذين اخترتهم ، قد اشاروا الى القرن الثامن عشر ، بقسط وفير مما سطوره . اما تعبير (المسرح) فهـو يتخذ انماطا من الفن ، لم تعالـج هنا ، كمسرح المنوعات ، وربما السرك (الذى لا يمتلك مسرحا حقا) وهذا التعبير يستخدم احيانا لتجنب فن يعالج هنا ، هو الدراما . بعضهم ، بعد اتمام قراءة هذا الكتاب سيقول : كان يجب وضع الكتاب تحت عنوان (نظرية الدراما) . مهما يكن من امـر ، استطيع الرد على هذا الزعم بقولي : ليس من كتاب في النظرية الدرامية الخالصة ، يستطيع توفير مكانة بارزة ، لنقل مثلا لستانسلافسكي او غوردون كريك ، فكلمة (مسرح) قد تنتهي بنا الى متاهة في الجهة المقابلة تماما .

بودي لو أتصـــور أن تعبير (المسرح - Stage) ما زال يـــوحي بالرابطة غير المنفصمة بين المسرح (Theatre) والدراما • ولذلك فعنوان هـذا الكتاب هو (نظرية المسرح الحديث) وللكتاب عنوان ثانوي (مدخل الى المسرح الحديث والدراما) يستطيع انصف الثاني منه محـو اى اثر مـن الالتباس في العنوان الاصلي (الرئيس) • كلمة مقدمة غير البارزة لم تتخذ طريقها ، الا بعـد ان مر تفكيرى بالكتاب في مراحل عديدة •

ان من يدعى الى تحرير كتاب في موضـوع معين ، يعـد الموضوع أمرا مفروغا منـــه ، اليس كذلك ؟ لا بـــد للناشرين ان يعرفوا ماذا يفعلون ، حين يقدمون الدعوات !

وبعد ، ليس منا من لم يسمع بـ (نظرية المسرح الحديث) او بشيء شبيه بها • اذن ، لابد من وجود شيء كهذا •

ان شخصا مثلي عاش قسما كبيرا من حياته مع هذا (الشيء) ومـع كل التعابير التى استخدمت لوصفه كـ (نظرية المسرح الحديث) مؤهل لان يفترض اولا : الشيء موجود هنا ، ثانيا ، انه يعرف بالتأكيـد ما هو • ومع ذلك ، حين تحل اللحظة ، يتعجب المرء •

ان ثمـــة وضعا نود ان نكون قادرين على القول : انه موجود • او هـــو موجود ، على ما يذهب اليه العقلانيون منا ، على اية حال • هذا الوضع ادعوه انا وضعا صريحا •

لو كانت الحياة صريحة والتاريخ كذلك ، لكان كل شيء كما كان ، كل شيء في مكانه المناسب ، وكان التصنيف مرضيا على ما يبدو • اميل زولا ، مثلا ، سيصبح الطبيعية والطبيعية اميل زولا • ولن يكون من تعارض بين النظريـة والممارسة ، لان ذلك لن يكون مباحا • القصص ستمثل المقالات ، والمقـالات ستلخص القصص •

الا ان اميل زولا حالة صعبة نسبيا . فهو على الاقل ، قد كان من الذين أنعم عليهم ، للمشاركة في مذهب ماء وتحديده ببلاغة وصفاء ذهن . لكن ، ماذا عن الفنانين الذين بالكاد يمكن ان تحسبهم منظرين ؟ ماذا عن الفنانين المنظرين الرديئين ؟ ماذا عن الذين هم كتاب رديئون ؟

قد يظن ان الكتاب الرديئين لن يكون لهم حظ في نطاق كتاب مثل هذا ، على اية حال ، الامر ليس كذلك . ذلك ان الفنون المسرحية ليست كلها لفظية . لابد من ان يباح لبعض فناني المسرح ان يكونوا كتابا رديئين . يقول الطاريء على هذا المشهد : لنغض النظر عنهم ، اذن . الامر ليس كذلك ايضا . ان ما يتلعثمون في قوله قد يكون جيدا جدا ، وبخاصة من قبلهم ، ربما لان ما قيل مهم ، حتى ولو بلغ نصفه . اما اذا لم يكن جيدا جدا ، فربما سيكون مهما في المستقبل لانه كان ذا نفوذ في الماضي .

اثمة فضيحة في المعيار الاخير ؟ أسيطلب منى ، اذا كناتحدث عن مجرد الاهمية التاريخية ، ان اقصر هذه الدراسة على المسرح التجاري ، بتقديم وجهات نظر سي . بي كوتشراك وهك بومونت وديفيد ميريك واضرابهم ، كلا ، احسب ان من الضروري وجود مستويات معينة متمثلة في بناء فكرة كتاب مثل هذا . لذلك لم ازعج نفسي بذكرهم عند تحديدي لـ « لمسرح الحديث » . من الواضح كل الوضوح ان فهمي لماهية المسرح الحديث ، كان وما زال مختلفا عن شاري البطاقات في (ويست ايند) او في (برودوي) . عندما اقول : ان النفوذ مهم بحد ذاته ، واعني بذلك ، مثلا نفوذ كتابات رتشارد واغنر . انها ليست كتابات اعجب بها ، فهي ببساطة كتابات لا استطيع نكران دورها التاريخي ونفوذها . لذا لا بد من عمل شيء بخصوصها في هذا الكتاب .

اني اضع المسألة بحذر ، لذلك لن يظهر في الكتاب مقتطف من اعمال واغنر . الا من طريق الاستشهاد به ، في مقال لاثر سايمونز . ان طالب العلم الذي في اهابنا ، سيصر على تقديم تقرير محدد في مكان ما عن نظريات رتشارد

وواغنر ، لان الاخير كانت له نظريات ، على ان يفضل ان يكون ذلك التقرير في موجز بترتيب منسق ومتواز وفي مقارنة بين نظريات واغنر وابسن مثلا .

الا ان ابسن لم يعن بالتنظير ، الذي عني به واغنر فكتب نثرا ، لا اجده انا وحدي قابلا للقراءة ، سواء أكان ذلك بالالمانية او الانكليزية ، فهل لي ان احمل قرائي مشقة الحرائة فيه ؟ انهم ـ على ما اعتقد ـ لن يفعلوا ذلك . لقد اوجز سايمونز واغنر خيرا من واغنر نفسه ، وما فعله مقروء . لذلك فعمله وليس عمل الاستاذ هو الوارد هنا .

شيء مماثل يمكن ان يقال عن ادولف ابيا تلميذ واغنر الذي عرف بالنثر الرديء نفسه والولع بالمقولات الفخيمة والتجريدات المتعالية نفسها . لقد انزل لي سيمونسن آبيا الى الارض برقة ومحبة ، حتى ان اكثر المعجبين بالمصمم السويسري ، سيسرون بما كتبه سيمونسن في الفصل المرفق هنا .

لم يهتم ابسن بالتنظير قط كما قلت . النظرية الابسنية التي كان يقرأ عنها احيانا ، كانت دائما تثير دهشه ، واحيانا غضبه . ان من جاوز عهد طلب العلم في اهابنا ملزم بالاعتراف بوجود شيء مرض كل الرضا يكتنف مؤلفا مقفل الشفتين ، شيء عن فنان ، عن نفسه من خلال فنه فقط .

ان غياب ابسن وتشيخوف وستراندبرغ من هذه الصفحات لا يعني عدم الاحترام . على الضد من ذلك ، فانا احترم قلة كلام ابسن وتشيخوف اللذين كانا متحفظين . اما بخصوص الاخير اود لو اضيف ان الفقرات التي ستُستشهد منه بشأن مسرحياته لاتكاد تجد لها مكاناً هنا . انها ذات اهمية كأي شيء كتبه ، الا ان تشيخوف ضنين باسرار فنه ومبادئه الجوهرية كشكسبير وموزار .

اما ستراندبرغ فقد جرب يده في النظرية الدرامية ، كما جرب كل شيء آخر ، ولكنه في مقدمة (الآنسة جولي) فقط ابان الشيء الكثير من الاستيعاب

النظري • ان عدم طبع المقدمة هنا يعود الى سببين الاول ، ان الطبيعية ممثلة هنا ، وربما بصورة افضل من قبل زولا • الثاني ، المقدمة المشهورة متيسرة جدا في طبعات (الإنسة جولى) وفي المقتطفات المختارة في النقد والنظرية •

وبالايجاز « كان من الافضل » ان نلوذ بالدراميين العظام ، مطالبين كلا منهم ان يشرح لنا كيف « يعمل » فنه • ان جميع الفنانين مطالبون ، في يومنا الراهن ، بالقيام بهـــذا العمل طوال الوقت في الراديو والتلفزيـــون • بينما عظماء الماضي لم ينهضوا بهذه المهمة دائما ، حتى في الكتب ، واذا ما كانوا يفعلون ذلك ، فلم يكونوا يجيدون ما يفعلون • ومن هنا ، فالشخصيات العظيمة ممثلون هنا بكتاباتهم ، حين تمدنا تلك الكتابات باحسن ما يمثلهم وكـل ما ارجـوه ، في ضـوء هـذا العرض ، ان يكون جدول المحتويات ، اقرب ما يكون المفهم والاستيعاب •

طبيعي ، ان الكتاب يستطيع ان يكون مدخلا ، اعود للكلمـة مرة اخرى • ان طالب العلم في اهابنا يريد ان يقول لبائع الكتب : اعطني كتابا يحتوى على كل ما انا بحاجة للتعرف به في صدد النظرية الدرامية الحديثة • حقا ، ان المرء قد لا يحتاج الى معرفة الشيء الكثير في هذا الحقل ـ وقد لا يحتاج ان يعـرف اى شيء • اما اذا سلمنا بانه راغب في دخول هذا الحقل ، ليكون مسرورا بعد ذلك ، فيطيب لي القول :

ان افضل هدف يستطيع الكتاب انجازه حقا ، هو ان يكون مدخلا لموضوع اوسع منه بكثير • فما فكر فيـه برنادشو في المسرح والدراما لا يمكن تكشيفه في صفحات قلائل ، حتى لو قام هو بذلك • من يقرأ كتابة سايمونز البارعة ، لن يستوعب الفاغنرية ولكنه سيتعرف بها • التظاهر بان الامر ليس كذلك لا يقدم خدمة للتربية والثقافة •

يظن العديد من الفرنسيين انهم يعرفون الفلسفة كلها ، بعد مغازلـة وجيزة لمقتطفات من فلاسفة مختارين في « الليسيه » • هذه هي المعرفة اليسيرة المخطرة • ينبغي للتربية ألا تقدم للطلبة مقتطفات تبدو قائمة مكتفية بذاتها ، مقتطفات لا تبدو

كذلك ، لانها تهدف الى اجتثاث الحاجة للمزيد من القراءة ، بدلا من خلق مثل هذه الحاجة . مهما يكن مـن امر ، فان اضراب هذه الافكار قـد تحكمت فيما اخترت عند وضعي لهذا الكتاب . لم اتظاهر بأني سآخذ بيد القارىء الى كل مكان، وسأجتاز كل المجال معه ، بل بالحري سعيت الى مده باقباس المجال ، من مختلف المواقع الممتازة ، تحت مختلف الاضواء ، ومن خلال (نظارات) مختلفة .

حتى عندما يكون المؤلفون الذين اخترتهم ، دكتاتورين سلطويين ، فـان بعضهم سيلغي البعض ، وبذلك ستكون (النتيجة) المطلقة نسبية . لو اراد احدهم ان يصف الكتاب بـ (مجرد حزمة مـن التلميحات) فانني لن افزع اذا استثنيت كلمة (مجرد) .

اذا كان من المهم ألا ادعي باني فاعل شيئاً اكثر من التقديم ، فمن المهم عـلى المستوى نفسه ، ان يكون هذا العمل مستوفيا للجهد والعنايـة المقتضيين . بعض مؤلفي المجموعات ، لا يستوفون هذا الشرط ، لان المختارات قليلة . ولذلـك يستطيع المرء ان يصل الى نتائج المؤلف ، بغير الاطلاع على المناقشـة التي ادت الى النتائج . وهذا عمل غير تثقيفي مطلقا . بل على الضد من ذلك . اننا ، باستخدام هذا المنهج ندرب طلبـة امتحان وتلاميذ يستطيعون ان يحفظوا عن ظهر قلـب « وحدات » ارسطو ، لكن ليس لديهم ادنى فكرة عما قالـه ارسطو عن تلـك الوحدات ، في مجملها وسياقها ونتيجتها .

لقد اخترت مقتطفات طويلة لهذا الكتاب ، ولما كان المجال محدودا ، لـم استطع ان اضمنه الكثير جدا من المقتطفات . كان هذا هو الثمن الذى لابد مـن توفيته . وانطلاقا مـن ان هذا الكتاب يهدف الى مجرد التعريف والتقديم ، فا الثمن جدير بحقه من الاستيفاء . انني لم اعين صانعي المسرح الحديث العشرة في وظائفهم العشر ، او المؤرخين الخمسـة بصفتهم التأريخيـة بالقياس للمسرح الحديث .

لنعد الى سؤالنا فيما اذا كان المرء يعرف حقا ما تعنيه عبارة (نظريــة المسرح الحديــث) ، قلت : ان النظرية هي مسألة مبادىء عامة • أللمسرح الحديـث مبادىء ؟ بالتأكيد ، من السهل ان تتصور اى فن ينطلق من مبادىء ، دون ان يكون انطلاقه منها حقيقيا ، فالنصوص المدرسية مليئة بهذه التصورات الزائفة • فهي تعلم ان التعبيري ، قبل رسم صورة ، ينظر الى النقاط الاربع عشرة التـي تتألف منها التعبيرية ، فيضمنها في تصميمه • اذا كان قرائي غير محنكين ، قبـــل قراءة هذا الكتاب ، فآمل ان يكونوا كذلك بعد قراءته •

ان النظرية هي قضية مبادىء عامة تعنى بأمور كثيرة • ســأبدأ مرة اخرى بالنفي • لم افترض ان المسرح الحديث كانْ يماثل كنيسة ما ، ذات مبادىء معينة جرى الاتفاق عليها • كذلك فانا لم أر خليطا من آراء شخصية ،مختلفـة • لقـــد انطلقت من احساسي بوجود تراث رئيس يدعى الواقعيــة على الاعم ، ووجـــود انتفاضات كثيرة عديدة ضدها • اظن ، من السهل ، ان اضع كل شخص هنا ، في هذا الجانب او ذاك من خط المبارزة •

اذا كنت تجنبت ترتيبا زمنيا يمكن ان يوضح مسألة التراث بعض الشيء ، فلأني اجد في ذلك خطر التقدمية المزيفة • ان احدى الدورات الدراسية المعروفة، كانت تدعى في نيويورك (مسيرة الدراما) • هذا النوع من البلاغة يمكــن ان يكون له تجسيد في زمن زولا ، الا انه ابح الصوت الان • ليس بودي ان اعرض واقعيتنا او اية اختيارات بديلة مقترحة ، يجري الابداع باسره نحوها • فأسماء شخوصي العشرة الرئيسة مرتبة على وفق النظام الابجدي •

ومع أن التراثين الرئيسين للمسرح الحديث سيكونان في نطاق انتباه القارىء بصورة متكررة ، ومع ان موضوعات (ثيمات) كبيرة ، ستكرر هنـا وهناك في الكتاب ، فانني لم انتق مقتطفات لابرهن على اطروحة ، كما اني لم اسع لحـد ما في مجابهة واقع كلمة نظرية باعتبارها كلمة غير دقيقة وغير محكمة • ان المجال هنا ليس مجال دراسة نظرية النظرية • فلاقل بكلمات وتعابير بسيطـــة ،ماذا كان نهج اجراءاتي •

ادراكا مني بان مجالي سيحدد بشخصيات قليلة ، اخترت مـن اخترت وفقا لضرب من الاجماع ، بعيد جهد المستطاع عن العامل الشخصي • اهمية رتشاد واغنر في تاريخ المسرح ، لاتنبثق من رأيك او من رأيي ، فثمة اجماع حولها ، بل قد يقول المرء انها واقع • اخترت في القسم الاول عشرة اسماء (وهو عـــدد مدور جيد) يبدو انها قد نالت مكانة مماثلة جيدة ، مع التوكيد على صحـة المجال الزمني ، والتنوع الكافي ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين •

اما ما سيعرض على بساط البحث من موضـوعات بالضبط ، فسأحيلها الى الفنانين البارزين انفسهمو والى افضل عارضيهم ، ليتكلموا بذواتهم ، مشددا على اهمية مايريدون التشديد عليه حيث يريدون • ان القسم الاول ، على ما احسب ، يوصل بعضا من حس الفنانين الذي يتمثل في تشريع الواقع وتضمينه في الوجود • ان شيلي ، في عبارته سيئة السمعة ، عن «المشرعين غير المعترف بهم » لم يكن مخطئا تماما ـ فهو بالتأكيد لم يتكلم على لاشيء • ذلك ان كثرة من الامـــور اصبحت على ماهي عليه ، لانها قيلت على نحو يماثل الرصيد في نظامنا الاقتصادي• وهذا هو السبب في ان تصبح احيانا اشد الفانتازيات جموحا واقعا صلبا ، واغرب النظريات اطوارا تاريخا مجسما •

اين كان يمكن ان يكون مكان تاريخ الدين ، لو لم يكن هـذا الافتراض الاخير صحيحا ؟ لكن ما يقوله الفنانون ، الصانعون ، هو ـ جزئيا ليس الا تعميما لما حدث من قبل • ومن هنا ، يتأتى التداخل الطبيعي بين القسم الاول والقســم الثاني من هذا الكتاب • ذلك ان القسم الثاني يكاد يكون باسره مخصصا للتعميم• هنا يبدو المبشر العظيم في شخص ارسطو ، الذي وضع مثل هذه التعميمات في كتابه (الشعر) • ان غلطة سيئة الصيت هي المسؤلة لعهود طويلة عن الافتراض القائل : ان ما نواه كان بيانا ، نبوءة او كتابا لا يبلى لقواعد (الفن) •

اذا كنت اعتقد ان المسرح الحديث قد تميز بامتلاك ارسطو ، فالقسم الثاني

من هذا الكتاب لابد ان يخصص باسره لكتابه (الشعر) • ولما كنا نفتقد مثل هذه الوثيقة ، فعلى المرء ان ينتقي اليسير من عشرات الصفحات المعنية بالتعليقات من الالوف المؤلفة من الصفحات • ظننت ان لابد لي ، بوجود الكثير من التعليقات الرائعة ، من مقاومة الاغراء لعرض هذه الروعة ، كما كان شأني مع الاغراء لـ « استخدام » هذا الاسم او ذاك من الاسماء المتميزة • ان القسم الثاني لم يستهدف تصوير الملامح الخاصة بعمل انسان ما ، بل العثور على كتابة يتجمع فيها العديد من وشائج القسم الاول • لنقل ما نقوله عن العيانية والخصوصية ، عما ينحو منحاهما فان مانرغب فيه جميعا في النهاية هو التعميم • نريد ان ننتقل من الخاص

الى العام الشامل ، من الوقائع الى الحقيقة • لاسرع فاضيف انني لا اعتبر هذه الانتقالة قد حدثت فعلا في القسم الثاني ، باية وسيلة من الوسائل •

كل ما هنالك ، تقديم شيء من العون لجهودنا من اجل تحقيق ذلك الاجراء • ان اختياراتي قد تمت ، وفي ذهني ذلك الهدف وحسب •

انها اختيارات شخصية ، على الضد من اختيارات القسم الاول ، لانعدام وجود اجماع ، يمكن العمل على وفقه • لقد استند استنتاجي واستدلالي على الخطوط الآتية : ارسطو الحديث لا يمكن ان يكون ميتافيزيقيا ، بل هو مؤرخ • والنظرة الشاملة التي نستهدفها ، نظرة شاملة تاريخية • ومن اجل ألا نضنك كلمة الواقعية ، نحن لا نطالب المؤرخ الا بقدر معين من الواقعية النقدية • بقولي هذا لا اكتم دون شك انحيازي الذي ادى الى تضمين القسم الثاني بمقتطفات من لوكاش وهاوزر وبرانديز وروﻻن وتوكفيل ، ذلك الانحياز الذي ينبغي ان يكون كما هو كائن • ان بدت بعض اجزاء هذه المقدمة بمثابة اعتذار فانا سعيد ، لو انتهت بدلا من ذلك ، لتكون مجرد توضيح •

– ايريك بينتلي –

القسم الاول

صانعو المسرح الحديث العشره

ادولف ابيا

ادولف ابيا ، ١٨٦٢ – ١٩٢٨ صير مـــن نفســـه رائدا للاعداد المسرحي الحديث ، بتمكنه من مسرحة (اعمال) فاغنر بمقتضياتها . كان ، في اول امره ، مصمما ، كما كتب في نظرية المسرح ايضا . كتاباتــه غير واردة هنـــا ، للاسباب المشروحة في مقدمة المحرر . ان ما يلي بالقياس الى المحرر يصلح لان يدافع عن قضية مخطط ابيا ، باسلوب افضل من اسلوب ابيا نفسه ، كما انـــه ذو اهميـــة اضـــافية ، لان كاتبه مصمم بارز للمسرح الامريكي ، هو لي سيمونسن ١٨٨٨ – ١٩٦٧ – وهو فصل من كتابه (اعداد المسرح ،[1] – ١٩٣٢ . فضلا عـن ذلك ، فان كتابات ابيا الخاصة غير المتوفرة في الانكليزية ، عند اشتهار سمعته ، اخذت في الآونة الاخيرة ، تجد طريقها للطبع . ومن تلك الكتابات كتابه « عمل الفن الحي – الانسان معيارا لكل الاشياء » تحرير برنارد هيوبت وترجمة هـ ، داولبرايت[2] وسرعان ما أعقب بـ (الموسيقى وفن المسرح) تحرير برنارد هيوبت وترجمـــة روبرت . دبليو كوريكان وماری دوغلاس دركس[3]. كما نشرت مواد لاتصل الى حجم كتاب بالانكليزية في وقت مبكر . وربما من اشهرها :

« الفن الحي ام الحياة الساكنة[4] » ترجمـة : س . اى . رودس في « الحولية المسرحية » ١٩٣٠ – نيويورك .

---

١ – اعيد نشره في كتب الفنون المسرحية – نيويورك ١٩٦٣

٢ – كوال گيبلز : مطبعة جامعة ميامي ١٩٦٠

٣ – كوال گيبلز : مطبعة جامعة ميامي ١٩٦٢

٤ – الحياة الساكنة : صور زينية تمثل ازهاراً أو ثماراً الخ–المترجم (عن المورد)

آراء أدولف ابيا

لي سيمونسن

الموسيقى بوصفها مشرعاً

كانت الموسيقى بالقياس الى ابيا الواغنري المتحمس ، شأنه شأن پاتر ، فنا مثاليا ، تطمـــح الى مكانته كل الفنون الاخـــرى • فقد وجد في درامات تراث النيبلونك[1] الموسيقية مفتاح تحرر الفنان بصدد المشاهد • رنا ابيا بصفته فيلسوفا الى عزاء المطلق ، فوجده في نوع جديد من الموسيقى الاوبرالية ، وتناغم جديد ينتظم الموسيقى والحوار ؟ ما أن ينفذ الى اسراره ، ويحس بعمق بفواصله الموسيقيـــة والحركة النغمية والايقاعية حتى تستطيع هـــذه (المستلزمات) ان توفر مؤشرا لا يخطىء لتفسيراتها المشهدية وبذلك لا تقرر شكل الاعـداد المسرحي نفســـه فقط ، بل حركة الممثلين ضمنها ، حتى اقل التفصيلات المقتضية للعمل المسرحي وتموجات الضياء التي تنيرها • وجد ابيا باعتباره فنانا حريته في الموسيقى لتشديدها على الجانب العاطفي اكثر من الجانب الواقعي ، وبذلك امدت الموسيقي الفنان بنموذج يستطيع التقرب منه ، الى ان تكون اعداداته معبرة على مستوى مماثل • كان لابد من تحرير الصورة المسرحية (المشاهد) من ضرورة اعادة انتاج خلفيات الفعل • كان عليها ان تغير مظهرها ، حتى يجسد كل عنصر منها العواطف المراد اثارتها ، كجزء لايتجزأ من شكلها ولونها وتصميمها العام • ان الزخم التعبيري اى (التعبيرية) هو واحد من مصطلحات ابيا المحببة • وقد اصبح حجر الزاوية ، الذى انشئت عليه تعاليم التعبيرية المسرحية المتأخرة • كتب ابيا يقول : « الموسيقى

---

(١) كتب (اناشيد النيبلونك) الشاعر فولفكر في القرن السادس عشر : الثقافة الالمانية اوتو زاريك

تجد تعبيرها المطلق في قلوبنا » مستعملا المصطلح التقليدي ليخلص الجوهر العاطفي لوجودنا « وهذا ما يحدث مباشرة ، حتى ان التعبير عنه مقدس غير ملموس • فحين تتخذ الصور المسرحية اشكالاً فضائية تمليها ايقاعات الموسيقى لاتعود اعتسافية ، بل على الضد ، تغدو متصفة بصفة الحتمية » ؟

ان النظريات التي اوضحت المبادىء الجمالية الاساسية لتصميم المسرح الحديث وحللت مشكلاتها التقنية الرئيسة ولخصت حلولها ، وسنّت دستور الحرية الذي لايزال مصممو المشاهد يعملون تحت رعايته ، ظهرت في مجلدين بعنوانين موسيقيين ظاهريا هما : (مسرحية الدراما الموسيقية الفاغنرية) و (الموسيقى والاعداد المسرحي) • نشر الأول في باريس سنة ١٨٩٥ في كتيب غير مناسب يتألف من احدى وخمسين صفحة ، اما الثاني فمجلد مترجم من نسخة فرنسية ، في ميونيخ سنة ١٨٩٩ • لم يكن لاي منهما حظ من اهتمام القراء بصورة واسعة تضمن اعادة طبعه • ولم يترجم ايٌ منهما[1] ، الواقع الذي ساعد غوردون كريك كثيرا لينصب من نفسه نبيا على المسرح الانكليزي الامريكي • ان الحصول على الكتاب والكتيب اصبح من الصعوبة ، بحيث انهما اخذا مكانيهما في صفوف نوادر الكتب • الا ان تأثيرهما كان مباشراً ، لان آبيا كان مزيجاً متفرداً ، فناناً مبدعاً ذا خيال استثنائي ، كما كان في الوقت نفسه منظراً منطقياً متحمساً • ان كثيراً من افكاره مطموسة بسبب ترجمة المانية غير ملائمة مرعبة الشكل ، شأنها شأن معظم الكتابات الفلسفية الالمانية التي تلتبس فيها الافكار حتى ليغدو الامساك بها كالامساك بخنزير صغير مدهون بين ساقي انسان • ومن حسن الحظ ان (الموسيقى والاعداد المسرحي) يشتمل على ثمانية عشر رسماً توضيحيا لاعدادات تبرز اوبرات واغنر وتجسد مبادىء ابيا الجمالية بشكلها النهائي الى حد انها اصبحت رؤيا لنوع جديد تماما للاعداد المسرحي والاضاءة المسرحية كانا يومئذٍ من الغرابة ، كتخوم قارة مكتشفة حديثاً

١ ــ لم يعد هذا صحيحاً • انظر الملاحظة الرئيسة السابقة • اي • ب

في الفجر ، وهي مألوفة الآن • ان هذه الرسوم فيها وحدة وبساطة يمكن ان تكون جزءاً ضمنياً من الاعدادات المسرحية بطريقة لم يدركها احد من قبل حتى فاغنر نفسه • ان ممارسي حرفة المسرح قد اهتدوا الى انجيل لم يقرأه معظمهم قط من طريق هذه المنظومة من التوضيحات •

لدى ابا الكثير من الموسيقى الالمانية الحماسية المعروفة بـ (Schwarmerie) والبلاغة الفخمة التي هي ملء الافواه ، والمزيج المُحيّر من المفاهيم الفلسفية كـ (الحقيقة الباطنية) والميتافيزيقا الالمانية الترانسدانتالية[1] ، وقد جرى التعبير عن كل ذلك بصور رومانسية وصوفية (هي ايضا تيتونية نموذجية) كان الغرض منها رفع الفن والطبيعة والشاعر الى المرتبة الطوبائية • ان الفن هو امر باطني خالد ، غائي خبيء وراء الظواهر ، نوع اخر من الشيء بذاته لا يستطيع غير شاعر متفرد كواغنر ، خالق الدراما الموسيقية ، من اضفاء المعنى عليه • ان مقتضيات الموسيقى تصبح ضربا من الضرورة المطلقة التي سؤدي الى قواعد الفن الشمولية في العمل الفني الشامل ، اذا ما اطيعت اوامرها •

فاسمى تعبير عن الخالد في الانسان يمكن ان يولد من جديد وان يجدد نفسه أبد الدهر في حضن الموسيقى • وبالمقابل فان الموسيقى تتطلب ايمانا ضمنيا بها •• ان هذا الكتاب وضع لخدمة الموسيقى ، ومن اجل سيدة كهذه ليس من تجربة غير ذات موضوع ، وكل عمل يهون •• ان الشاعر ، عند تعبيره عن الحقيقة الباطنية التي تكمن خلف كل الظواهر ، يرفض اعادة خلق اوجهها العرضية ، وحالما يتم مفعول هذا الرفض ، ينهض عمل الفن الكامل •• عندئذ ظهر فاغنر • وفي الوقت نفسه الذي ابانت فيه الدرامات الموسيقية شكل الفن المحض ، توكدت قدرة الموسيقى المطلقة (الكلية) التي لم نحس بها ، الى لان الا بنظر حسير •

---

(١) فلسفة تؤمن ان اكتشاف الحقيقة لايتم عن طريق التجربة والخبرة بل عن طريق الفكر •

الموسيقى والموسيقى وحدها تستطيع تنظيم عناصر العرض المشهدى كلها في وحدة انسجامية متكاملة بطريقة تتجاوز تمام التجاوز قدرة خيالنا المضعضع. بغير الموسيقى امكانية هذا الانسجام غير موجودة ، ولذا فهي غير قابلة للاكتشاف ...

ان الدراما الموسيقية ستصبح بؤرة كل انجازاتنا الفنية السامية ، وستركزها كأشعة الضوء المتبلورة في العدسة .

مثل هذه النبوءات والبيانات تجلجل في نظريات ابيا ، برتابة فاغنارية احيانا ، وفي احيان اخرى ، تبدو فيها نظرياته كسيناريو لدراما موسيقية اخرى، حيث الفنان البطل ، تقوده الهة الموسيقى ، يختطف كنزاً من حراسها النزقين ، كنزا خيّرا ، ليس ملعونا ، لمسته السحرية تستطيع ان تغير بالتجلي ليس الفنان فقط ، بل المسرح والعالم بأسره . ان ثلثي (الموسيقى والاعداد المسرحي) مخصصان لتأمل مستفيض يتناول مستقبل الدراما الموسيقية . يتقبل ابيا بايروت[1] تعبيرا مطلقا للثقافة الالمانية ، كما يستغرق في تحليل دقيق للثقافة الفرنسية ، مبينا كيف يمكن للموسيقى الالمانية من اثارة الطبيعة الدينية لدى الموسيقيين الفرنسيين ، كيف ان حساسية الفنان الفرنسي بالشكل الجوهري يمكن ان تفطم الالمان من اعتمادهم الغريزي على الواقعية . ففي بابروث في (السيوم) الشاعر العالمي ، على الامتين ان تقودا معا دورة فلكية من الدرامات الموسيقية ، المفروض انها لن تنتهي ، من اجل التحليق بالهام فاغنر الاصيل الى الذرى التعبيرية المتضمنة في موسيقاه .

وفي الوقت نفسه يرينا ابيا قدرة (غالية)[2] اصيلة في التحليل الموضوعي يستخدمها لتوضيح المشاكل الجمالية التي تعترض مصمم المشاهد والوسائل التقنية المتيسرة لحلها . وهنا يشرّح بمباشرة مدهشة العناصر التشكيلية في

(١) مدينة رتشارد ڤاغنر
(٢) نسبة الى الشعب (الغالي)

الصورة المسرحية . انه بعمله هذا يتوقع تفصيل القاعدة الراهنة لتقنية الاضاءة المسرحية ويلخص بدقة الطريقة التي سلكتها ، لاباعتبارها وسيلة محتمة لتوحيد الاعدادات المسرحية بايحاء المزاج والجو فحسب ، بل بصفتها منهجاً لتوكيد القيم الدرامية للتمثيل ورفع مستوى استجابتنا العاطفية . ان الصفحات "٣ العشرين الاولى من كتاب ابياليس سوى الكتاب المدرسي لحرفة المسرح الحديث ، قدم لها نهجا جديدا لمعالجة مشكلاتها وحلا جديدا لها ايضا .

٢ ـ العناصر التشكيلية

المشكلة الجمالية لتصميم المناظر ، على ما اوضح ابيا ، مشكلة تشكيلية. ان مهمة المصمم تتضمن في اقامة علاقة سببية بين الاشكال في الفضاء ، تلك الاشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة . اما المسرح نفسه فمكان محصور بينما التنظيم يجب ان يكون فعلا ذا ابعاد ثلاثة . واذن فقواعد الفن التصويري لاقيمة لها . اما الوهم المرسوم للبعد الثالث فيكون سليما في الصورة المرسومة ، حيث يستطيع ان يستثير الفضاء والكتلة ، ولكنه يرفض فورا عند الاعداد على المسرح حيث يصبح البعد الثالث حقيقيا .

العناصر التشكيلية في التصميم المشهدي ، كما حللها ابيا اربعة : المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والارضية الافقية والممثل المتحرك والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع . المشكلة الجمالية التي اشار اليها واحدة : كيف يمكن الجمع بين هذه العناصر الاربعة للوصول الى وحدة لاشك فيها ؟ لقد ادرك شأنه شأن دوق ساكس ماينئنغن . ان عناصر الاخراج التشكيلية تظل مرتبكة دونما اصلاح اذا تركت لحالها . نظر الى المسارح التي حوله فرأى ان رسام المشاهد في يومه كان لايعمل شيئا غير تقطيع صورته الاصيلة الى العديد من القطع التي يضعها على المسرح ، منتظرا من الممثل ان يجد له طريقا بينها على قدر مايستطيع . اما ستارة المسرح الخلفية المرسومة فكانت الجزء الوحيد من مجموع المشاهد المرسومة في بعدها عن المساومة المضحكة . طبيعي ان رسام المشاهد ، كان مهتما

بصفته رساما ان يعرض العديد من امتدادات قماشه الرسم غير المحطمة قدر المستطاع . كان موضع عنايته يتركز نحو الوسط بين قمة المسرح وارضيته ، في نقطة يكون فيها خط رؤية معظم النظارة ملائما لاقصى حد من التأثير البصري . بينما الممثل يعمل في نقطة على ارضية المسرح حيث الديكورات المرسومة ليس لها الا اقل تأثير . وطالما كان التوكيد في الاعداد المسرحي يستند الى الديكور المرسوم ، فان الصورة غير الحية ليست سوى توضيح ملون يدفع النص اليه بعد ان يبعث الممثل الحياة فيه . ومن هنا يصطدمان ، لايلتقيان ابدا ، ولايؤلفان اي تفاعل ذي قيمة درامية مهما تكن يسيرة . بينما يجب ان يمتزجا على حسب تعبير ابيا .

« ان الاقدام الحية تدوس هذه الالواح .كل خطوة من خطاها تجعلنا ندرك عدم كفاءة اعداداتنا ولا جدواها » فالمشاهد كلما كانت احسن رسوما كانت اسوأ اعدادا مسرحيا ، وكلما كان الوهم الخاص بالبعد الثالث اكثر كمالا ، من طريق المواصفات التصويرية التي يصطنعها الرسم ، فان الممثل ذا الابعاد الثلاثة فعلا يحطم ذلك الوهم تحطيما كليأ . « ذلك انه ليس من حركة يقوم بها الممثل يمكن ان تكون ذا صلة حيوية بالموضوعات المرسومة على قماشة الرسم» ان الديكورات المرسومة ليست في تناقض فقط مع الممثل بل الاضاءة كذلك . « ان الضوء والسطوح المرسومة العمودية يلغي احدهما الاخر بدلا من تقويته .. ثمة خلاف لايفض بين هذين العنصرين المشهديين . لان الرقعة المتعامدة المرسومة ، بغية أن ترى بحاجة الى وضع يساعدها على اقتناص اكبر كمية من الضوء ؛ وكلما كان الضوء المسلط عليها اكثر بريقا تبدو الحاجة الى الوحدة بينها وبين الممثل واضحة ولو كان الاعداد قد رتب ليكسر شيئاً من الضوء المسلط عليه ، لتلاشت الصورة بنسبة الانكسار . »

لم يكن لدى ابيا امكانية التوفيق بين الامرين ، بابعاد الممثلين من منظور الاستار الخلفية حيث لا تعلو الابواب الى مستوى مرافقهم او بتحذيرهم كيلا يستندوا الى جهاز القطع الكهربائي الرقيق في اسفل المسرح .

كما انكر على البعد الثالث المرسوم بشكل تظاهري مكانته في المسرح بصورة حاسمة اعطت تحليله صيغة بيان ثوري • ان الممثل بالنسبة الى ابيا هو وحدة القياس • اما الوحدة الانسجامية فلا يمكن خلقها مالم ينسب كل جزء من الاعداد اليه • كان ثلاثي الابعاد ، لذا فان الاعداد بأسره ينبغي ان يكون على الدوام ثلاثيا • ان التنظيم الجمالي للاعداد المسرحي لا يمكن ان يحظى بشي من الجمال ما لم يكن تشكيليا متماسكا في كل مكان • ان اهمية ابيا بصفته منظرا تعود الى اتساق مناهجه وعمليتها ، فيما اوجزه من اجل تحقيق هذه النتيجة •••

اعداد المسرح لايبدأ في منتصف الهواء ، أو من الاستار الخلفية المعلقة ، بل على ارضية المسرح حيث يتحرك الممثل ويعمل • وهذا الاعداد ينبغي ان ينقسم الى مستويات وربى ومنحدرات ومنبسطات تُساعد حركات الممثل وترفع من شأنها • ان هذه الاشياء لا يجب ان تكون منعزلة كأن توضع منصة مغطاة بقماش هنا ، او كتلة خشبية او حجرة هناك على ارضية لوحة من الخشب ، او (اريكة طويلة مصنوعة من الحصران) • ارضية المسرح لابد لها ان تكون منسجمة تماما ، اي ان تكون وحدة تشكيلية • وبغية صنع نموذج لارضية المسرح كما وصفها يقتضي استخدام الصلصال • ولذا كان النحت هو التعبير الذي فكر ابيا فيه • لقد اعتبر الحيز الذي سيشغله الاعداد المسرحي باكمله وحدة نحت • اما الصلابة المحرزة من طريق توفير اجزاء جانبية للمسرح تنتظم في الزوايا القائمة المتقابلة محاكاة لركن بناية ، فقد بدت له ميكانيكية ضعيفة • لانه كان في تصوره كيان مسرحي يمكن لمساحته بأسرها ان تكون نموذجا لتوازن بين أشكال (تكوينات) مكانية غير متساوقة ، في كيان ذي ابعاد ثلاثة تمتزج بصورة غير مدركة بالمستويات التي تحيط بقاعدة الاعداد (المسرحي) • عبّر ابيا بشكل دوغماتي (حرفي) عن الكثير مما طبقه دوق ساكس ماينتغن • الا ان بنشره لنظريته بشأن الاعداد المسرحي ، أتم وحدة ذلك الاعداد باصراره على تشكيلية الضوء

نفسه الامر الذي لم يتصوره احد قبله . لقد برهن تفصيلا بصفته منظّرا ومصمما كيف يمكن استخدام الاضاءة المسرحية والسيطرة عليها بغية تأسيس عالم ثلاثي الابعاد ، موحد كامل التوحيد على المسرح . يميز ابيا تمييزا دقيقا بين الضوء الفضائي والانارة المنتشرة التي هي وسيلة لجعل الاشياء مرئية ، كالسمكة في اناء ماء ، وبين الضوء المكثف المسلط على شيء من الاشياء ، بطريقة تحدد شكله الجوهري . ان الضوء المنتشر يحدث رؤية شاحبة ، ندرك من خلالها الاشياء بغير عاطفة . اما الضوء الذى تحول الاشياء دون انتشاره فانه يلقي ظلالا ، ومن هنا فانه يتخذ له صفة نحتية ، تستطيع بوهج وضوحها ، والتوازن بين الضوء والظل ان تنحت موضوعا يواجه ابصارنا . انها تستطيع اثارتنا عاطفيا ، بقدرتها على التشديد على الاشكال وتبريزها ، لاعطائها قوة جديدة ومعنى جديدا . في نظريات ابيا ، شأنها شأن رسومه ، اتخذ الضوء مكانة عالية في (عالم) الرسم منذ مدة ، يمكن ان نسميها مكانة درامية . الا انه لم يحظ بتلك الاهمية الا لاول مرة في المسرح ، حيث استفيد من قيمه . ان طريقة توزيع الضوء والظل في الصورة (Chiaroscuro) التي يفيد التحكم فيها لاظهار جوهر الشكل او اهميته ، شغلت الرسامين مدى ثلاثة قرون فاصبحت من طريق تحديد ابيا لها وسيلة تعبير بالقياس الى مصمم المشاهد . ان الضوء الذى له تلك الاهمية في المسرح ، هو ، على ما يعلن ابيا ، الضوء الذي يلقي بالظلال . فهو وحده الذي يحدد الاشياء ويجلوها . فقوة الضوء الموحدة هي التى تخلق الانسجام المرغوب فيه ، الذي يجعل ارضية المسرح والمشاهد والممثل وحدة واحدة .

« الضوء هو اهم عنصر تشكيلي على المسرح .. بغير قوته الموحدة تستطيع عيوننا ان تستوعب الاشياء ، لا ما يعبر عنها ... فما الذى يستطيع ان يرفدنا بهذه الوحدة السامية القادرة على الارتفاع بنا ؟ انه الضوء . الضوء ، وحده ، بغض النظر عن اهميته الثانوية في انارة مسرح مظلم ، يملك اعظم قوة تشكيلية ذلك انه اقل الاشياء عرضة للمواصفات (المسرحية) ومن هنا جاءت قوته ليجلو

ببهاء ، بشكل تعبيري فريد ، التموجات الخالدة لظواهر العالم ، ...

الضوء والظل لدى رامبران وبيرانيسي ودوميه وميريون ، قد جيء بهما في النهاية الى المسرح ليكونا وسيلة تعبيرية ، لا ان يلقى بهما الى الستارة الخلفية، كما كان يفعل رسامو المشاهد الرومانسيون ، بل وسيلة ذات نفاذ تام تستطيع ان تكتنف الفضاء كليا ، وتمتلك حجما فعليا ، انها رابطة غير محسوسة ، تشد الممثل ، حيثما يكون وكيفما يتحرك ، بكل شيء حوله . وهكذا اصبحت الوحدة التشكيلية للصورة المسرحية وحدة مستمرة .

اذا نظر المرء الى انتاجات الاعداد المسرحي قبل ابيا – حيث تأريخ الاعداد المسرحي يمكن تقسيمه الى ماقبل ابيا وما بعده ، كما يقسم التاريخ العام بالقياس الى المسيح – سيجدها مفعمة بالتوهج المتوازن ، لكل شيء اهميته المتساوية . المسرح يشبه صورة دمى ، والممثلون دمى كارتونية . اما في رسوم ابيا ، ولاول مرة ، فان المسرح عالم مصغر . يبدو انه يتحرك (من الصباح الى الظهر ، من الظهر الى الاصيل الندي) والى ساعات الليل كلها يبدو فيها الممثلون كائنات حية ، تتحرك ، كما نفعل نحن ، من ضياء الشمس او ضوء القمر الى الظلال. ليس تحت اقدامهم ارضية (المسرح) بل سطح الارض ، لاتعلوهم الستارة الخلفية بل السماوات كما نراها ، وهي تطوينا من بعيد . هنا يظهر العمق منحوتا ، كما تنحسر المسافة بلا نهاية وراء الخطوط المرسومة المتلاقية في النقطة الرياضية المتلاشية . لقد خلق ابيا عرفا مطلقا بمهاجمته لاعراف الرسم المشهدي. فبدلا من خدعة الاوهام المرسومة الشفافة للاشكال ، جاء بالايهام الفضائي الذي ابتناه الضياء الموجه المنضبط بما يستطيع ان يضفي من تجل على البنى الزائلة التي يصطنعها نجار المسرح . ان البعد الثالث الذي كان الشغل الشاغل بغير انقطاع للذهن الغربي مدى اربعة قرون ، ويحدده المتافيزيقيون ويكتشفه العلماء ويقلده الرسامون ، اعيد خلقه بمصطلحات عملية من المسرح . لقد اصبح المسرح تماما كما لم يكن من قبل ، عالما نستطيع ان نحيا فيه بالنيابة ، كما

اتخذت الاعدادات المسرحية واقعا جديدا • اما الضوء ، في رسوم ابيا الاولى ، ان قارنها المرء بالتصاميم التي سبقت تصميمه ، فيبدو كليل اليوم الاول (من الخليقة) وصبحه •

٣ ـ الضوء بصفته رسام المشاهد

كان الضوء بالقياس الى ابيا رسام المشاهد الاسمى • فقد اعلن « ان الشاعر الموسيقي هو الذي يرسم بالضوء » ومع ان ابيا يعلن ذات مرة ، ان كتابه مكرس لخدمة انهة الموسيقى ، فانه يقول في حين آخر : « ان سوء استخدام الاضاءة المسرحية ، بما فيه من عواقب بعيدة المدى ، هو السبب الرئيس بالضبط لكتابة هذا الكتاب في المقام الاول •• » فالضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن « الطبيعة الباطنية لكل المظاهر » حتى اذا كانت اهميتهما النسبية ، ليست دائما الاهمية نفسها ، فأن تأثيرهما متماثل ، كلاهما يقتضي موضوعا يستطيع ان يضفي عليهما شكلا ابداعيا ، وان يكن مظهره سطحيا تماما • الشاعر يقدم الموضوع للموسيقى ، بينما يقدم الممثل الاعداد المسرحي للضوء •

لقد وجد آبيا في استخدام الضوء الحرية نفسها التي قدمتها الموسيقى للشاعر ، حسب نظره • ان الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية ، فتشكيليته وسيولته وتركيزه المتقلب ، تمدنا بالفرصة نفسها لاثارة القيم العاطفية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية الاخرى • فكما ان الموسيقى تحرر مزاج المشهد ، وتبرز اعمق المعاني العاطفية لمشهد ما ، كشأنها مع الفعل الظاهري ، فان حدة الضوء تستطيع ان تغير الموضوع بالتجلي ، وان تضفي عليه كل المدلولات العاطفية •

ان الضوء بكل قدرته اللانهائية على التمايز الدقيق المتغير ، كان ذا قيمة بالقياس الى ابيا ، لما فيه من قوة الايحاء ، التي اصبحت بالنسبة الينا ، علامة تميز لكل شيء فني • انه يشير كيف يستطيع المرء في (ذهب الراين) ان يقدم انطباعا عن الماء من خلال الاحساس العميق بالحفاظ على ظلام المسرح ، وملء المشهد

بـ (غموض مبهم) حيث لا تتحدد معالم الشخوص • اما في (Die Walkure) فان الهواء الطلق لايمكن ان يحس به الا اذا كانت قمة الجبل منفصلة بوضوح عن اصقاع الارض المنبسطة الضبابية ، على حين ان السنة اللهيب في (Feuerzauber) لايجب ان تتواصل لحظة بعد الوقت المخصص لها في المقطوعة الموسيقية • اما شدتها فسيركز عليها عن طريق مناقضتها « لليل السماء الصافية التي تتخللها النجوم الغامضة ، اما الضياء في كهف البيريشس ، الذي يستمد شعاعه من موقده ، فلابد ان تكون نوعيته مختلفة تماما : « ذلك ان الاحساس العام المعطى سيكون احساسا بضيق وضآلة الضوء • ان نسب مقتضيات الاعداد ستسهم في تعزيز هذا الاحساس بالضيق • اما انعكاسات لحظات اللهيب فستضيء بصورة متقطعة هذا الجزء التفصيلي من الاعداد او ذاك ؛ اما الاعداد نفسه ، في حيلولته دون مصدر الضوء ، فسيلقي ظلالا تحدث أداءً موحدا ذا تأثير هلامي يكون فيه شخوص المشهد جزءا منه بداهة • ان (فالدفين) في (زيكفريد) يجب ان ترافق برفرفة ضياء الشمس وظلال الاوراق • اما الغابة فيجب ان تكون يسيرة المدلولات كأن يشار الى اغصان وجذوع اشجار قليلة • سيبدو زيكفريد في الغابة لانه مشوب بفيض من الضياء الاخضر الغامض ، الذي تخلل الاوراق ، بعد ان يكون قد شابه بدوره كلف الشمس احيانا • سيرى الجمهور غابة ولوانه لن يرى كل الاشجار • ان انسيابية الاضاءة المسرحية ، كما تصورها ابيا تتناسب اساسا مع كل حركة يقوم الممثل بها ، فقاعدة الاعداد كلها ، من طريق تموجات الضوء والظل ، تتحرك معه ، متبعة التشديد الدرامي المتنقل لكل منظر على حدة ، او في اعقاب عدة مناظر • يرينا آبيا كيف إن زيكفريد وهندنك ، في الفصل الاول من (زيكفريد) يتناوبان الضياء والظل ، على حسب دور كل منهما من حيث الاهمية • ويشير ايضا الى ان كل جزء من قاعدة الاعداد ، كبناية او شجرة او خلفية غرفة ، يمكن تبريزه او شطبه ، بالنظر الى ازدياد اهميته الدرامية او تضاؤله •

٤ ـ الضوء بصفته مفسراً ـ

اصبح الضوء بين يدي ابيا مبدأ مرشدا للمصمم يعينه على رفد الاعـداد كما يشاهده في الواقع نفسه ، المفترض ان يجده الممثلون فيه • ففي ملحـق (الموسيقى والاعداد المسرحي) يرينا بالتفصيل كيف ان السيطرة على الاضاءة المسرحية تجعل هذا الامر ممكنا في اخراج (تريستان وايزولدة)

« الفصل الثاني : حالما تدخل ايزولدة ترى شيئين فقط : احتراق الشعلة المنصوبة دليلا لتريستان والظلام الذي يكتنف المكان • انها لاترى حديقة القلعة ورقعة الليل النيرة • الفراغ المرعب حسب هو الذي يفرّقها من تريستـان • الا ان الشعلة وحدها تبقى كما هي دون ان ينالها شيء يفصلها من الرجل الذي تحب • تطفئها في النهاية ، فيقف الزمن دونما حركة ؛ يتوقف الزمان والفضاء واصداء العالم الطبيعي ، والشعلة ذات التهديد • لقد ازيل كل شيء • لم يبق شيء ، لان تريستان بين ذراعيها •

كيف يمكن تحقيق ذلك مشهديا ، حتى يندمج المتفرج بلا تحفظ بالمعنى الباطني لهذه الاحداث ، بغير الرجوع الى الاستدلال المنطقي وبذل الجهـــد الواعي؟

عند رفع الستارة تنهض شعلة كبيرة وسط المسرح • المسرح مضاء بحيث يستطيع المرء ان يتعرف بوضوح على الممثلين ، على الا تكون الاضاءة من القـوة بحيث تضعف وهج الشعلة • اما الاشكال الاخرى التي يكتظ بها المسرح فلا تكاد تبدو مرئية • بعض الخطوط التي لا تكاد تدرك تشير الى أشجار •

تتعود العين تدريجياً على المشهد • ثم تصبح على وعي بوجود كتلة بنـاء مميزة الى هذا الحد او ذاك ، تجاوز سطح الدار • تبقى ايزولدة وبرانكان ، في غضون المشهد الاول بأسره على هذا السطح • وبينهما وبين مقدمة المشهد يحس المرء بمنحدر بغير ان يستطيع تقدير طبيعته • وحين تطفيء ايزولدة الشعلـــة يكتنف قاعدة الاعداد ضوء شاحب تفقد العين فيه قدرتها على الرؤية •

تنطلق ايزولدة ، بانغمارها في هذا الظلام الهامس ، الى تريستان • وفي وفي غضون لقائهما الاول المغمور بالنشوة ، يظلان على السطح • انهما ، في ذروة هذا اللقاء ، يتقدمان (الى الجمهور) ثم يتركان السطح بطريقة لاتكاد تدرك بالحس ، بارتقاء سلم يرى بصعوبة فيصلان الى شيء اشبه بالمنصة على مقربة من مقدمة المكان • وبعد ان تهدأ رغبتهما بعض الشيء ، لا تعود غير فكرة واحدة تربط بينهما ، وعندما نكون في سبيلنا لادراك موت الزمن ، يصلان الى اقصى المقدمة في النهاية ، حيث نلحظ ، لاول مرة ، مقعداً بانتظارهما • ان نبرة السر كله ، والمكان الظليل الذي يحيط بهما ، ينموان ـ في انسجامهما ـ اكثر فاكثر • فيمتزج شكلا السطح والقلعة معاً ، حتى لاتكاد مستويات ارضية المسرح تدرك ادراكا حسيا •

وسواء أكان الامر بسبب التناقض المتأتي من اطفاء الشعلة ، ام ربما بسبب تعقب اعيننا للسبيل الذي سلكه تريستان وايزولدة • مهما تكن الحال ، فنحن نحس بنعومة كل شيء يحتضنهما وكيف يحدث ذلك • ان الضوء ، في غضون اغنية برانكان يميل الى العتمة ، كما تتضاءل ملامح الاشكال الجثمانية انفسها • ثم (في الصفحة ١٦٢ من الاوركسترا) وعلى حين غرة يهب وهج اخضر شاحب من الضوء على الجانب الايمن من مؤخرة المسرح : فيهجم الملك مارك ورجاله المسلحون • وببطء ينتشر ضياء النهار البارد الذي لا لون له • وتبدأ العين على التعرف بملامح الاعداد المسرحي الرئيسة ويبدأ لونه بالظهور بكل وحشية • ثم يتحدى تريستان ميلوت للمبارزة ، بعد ان يجمع كل ما يستطيع من قوة للسيطرة على نفسه ، وادراكه بانه باق بين الاحياء ، على اثر حدوث ما حدث •

في قاعدة الاعداد ، ببهاتة لونها ، وقساوتها كأنهما عظم ، تبقى نقطة واحدة خليلة من فجر اليوم ، كما تظل ناعمة تلقى بظلالها ، تلك النقطة هي المقعد المتربع على قاعدة سطح الدار •

كتب هذا في سنة ١٨٩٩ !

انني لا اعرف وثيقة واحدة في تاريخ المسرح (تعدل هذه الوثيقة) من حيث كشفها الكامل لدور الخيال المبدع في مسرحة مسرحية ما ، ولا افضل منها في توضيح دور الخيال المحتم الذي يمتاز به الفنان الخلاق ، بصورة عيانية محددة •

هذه الفقرة شأنها شأن مايتبعها والتحليل المماثل لها الذي يتلوها ، عند اخراج (حلقة النيبلونكك) هي مقياس عبقرية ابيا • ان ملاحظات كريك الباهتة وتظاهراته الفارغة ، بالقياس عليه (يعني آبيا) تظهره بكونه موهبة مضخمة ، بدرجة اكبر • اما تنبؤات آبيا عن مستقبل الموسيقى الالمانية والفرنسية ، فتشير الى ما كان عليه من رأى فج • غير انه ، متى ماركز على المسرح ، فهو الاستاذ ، الاستاذ الصناع ، المدرك كامل الادراك لمناهجه ومواده ، المتأكد من كيفية تنظيمها ، الواثق من تأثيرها الى اخر جزء تفصيلي • اما شبه الغموض الذى يكتنف الفصل الثاني من تريستان ، فقد املته رؤيا تبدت في كل الجلاء والضياء ، على حسب كلمات مدير المسرح في مونز •

ان جهاز الضوء والظل في رسوم ابيا ، يشبه جهاز كريك ، من حيث اكتنافه بالظلال • اما اغشيته الضبابية وصوره الظليلة واصقاعه المنجزة ، فهي رومانسية بطبيعتها • الا ان الجو التصويري جزء لا يتجزأ من الصور المسرحية التي تنتسب مباشرة الى الممثل ، دون ان تقلل من اهميته وحجمه ، باعتباره كائنا حيا • وعلى الرغم من الاشكال المظللة التي تحيط بالممثل ، يبقى مركز اهتمامنا ، وبؤرة التوكيد الدرامي ثابتين ، ذلك ان صور ابيا المسرحية كتأثيرات تفرض ان يوضع الممثل في وسطها ، لانها تنبثق من الممثل ، ولانها تعابير كاملة عن شخصيته المتخذة وعواطفه • لقد طور ابيا ، بتصميمه للاوبرا ، ضربا من الاعداد المسرحي المتكامل، المتصل اتصالا مباشرا بسيولة الدراما العاطفية ، الى حد نجاعة توقعه لتطور التصميم المشهدي في المسرح • اما كريك الذي صمم لمسرح المستقبل ، فقد جعل الاعدادات ذات فخامة فارغة ، لامستقبل لها الا في الاوبرا الفخيمة • لقد عرض

ابيا صنوفا من الاخراج أقل من صنوف كريك ، الا ان حسه بالمسرح كان عيانيا • على الرغم من قلة اتصالاته بالمسرح الفعلي ، كما كان صادقا تقنيا ، الى حد ان رسومه ، شأنها شأن اخراجاته المسرحية ، استطاعت ان تتجسد على المسرح فور انتهائه منها •

ان الضوء يتموج في رسوم ابيا ، كما يفعل على المسرح • يتموج في الاعداد المسرحي اليوم كما كان يفعل في رسوم ابيا وهو يضفي على (قماشه الرسم) اشكالا مبسطة من الكتلة والملامح ، كما كان يشير ابيا • ان الاضاءة في اي اخراج حديث ، هذا للحين او ذاك سواء في اخراج جونز ل (رتشارد الثالث) أم في (عطيل) لجسنر ، (استطيع ان اضيف الى هؤلاء المئات من اسماء الاخرين الذين رأيتهم ، واسمي ايضا) تعتمد مسرحيا ، في الضوء والظل ، على اعادة مناهج ابيا الاصلية ومؤثراتها ، على الرغم من توسعها وتطورها • فاستخدام الظلال وارد لتعظيم الاشكال واسباغ غلالة عليها ، وترجمة العاطفة الى امزجة بيئية ، وتحديد الملامح عن طريق الايحاء • ان المسرح الحديث مفعم بالضوء الذي كان مرئيا دائما على اليابسة والبحر ، الذي لم يظهر قط على المسرح حتى اتى آبيا به •

اما محاولة كريك المتأخرة للتوكيد على اهمية الضوء بالقياس الى الممثل ازاء ستارة محايدة غامضة واعلان آرثر كاهان ، مساعد راينهارت سنة ۱۹۱۹ عن « ان الضوء هو المصدر الحقيقي للديكور ، وهدفه جلب ماهو مهم تحت كنف الضوء ، وترك ماهو غير مهم في الظلال » ذلك كله لا يعني غير تفسير لآراء ادولف آبيا وشرح لتعاليمه •

فالعقد الضوئية الخاصة بابيا اصبحت الآن جزءا معترفا به في كل انتاج حديث • فهي تتوازى مع العقدة المسرحية وهي تعليق عليها مستمر كالمقطوعة الموسيقية • يتدرب عليها وعلى تذكرها كهربائي المسرح بصورة منفصلة كما هي جزء من كتاب التلقين الذي يحتفظ به مدير المسرح • اما تغيراتها الاقل عددا

فتمليها الاخراجات المسرحية الفعلية كاطفاء شعلة ما • اما معظمها فتواكب الفعل وتهدف الى التشديد على قيم الجو المسرحي في الاعداد بطريقة تستطيع من ابراز تنوعات المزاج الدرامي ، ومن ثم تكثيف استجابة الجمهور العاطفية •

ان حدس ابيا الاسمى يتمثل في ادراكه لما يستطيع الضوء القيام به من دور مباشر في عواطفنا كما تفعل الموسيقى • ان تأثرنا يزداد مباشرة عن طريق حساسيتنا بتنوعات الضوء في المسرح قياسا على تأثرنا باللون والشكل والصوت • فاستجابتنا العاطفية للضوء هي اسرع من اية وسيلة مسرحية معبرة اخرى • لعل مرد ذلك ، يعود الى انه ليس من حافز حي يتحرك بسرعة الضوء ، او ربما يعود ذلك الى ان اقدم هواجسنا هي الخوف من الظلام ، الخوف الموروث ، كتراثنا البدائي لعبادة الشمس • ان الصلة بين الضوء والفرح ، بين الحزن والظلام ، متأصلة الجذور ، تكاد تشوب صور كل ادب او دين • فتظهر نفسها في الاقوال الثنائية الشائعة كـ (مسرور وبراق) و (حزين ومظلم) • فما اقل ما نشعر بالوحدة ، ونحن نمشي في طريق ريفية يخيم علينا ليل مدلهم ، حين تطالعنا حزمة صفراء ، من بيت ريفي بعيد ، تخترق الظلام ! ان وهج نار مخيم في غابة صنوبر سوداء يغمرنا بالفرح ولو لم نكن قريبين من تلك الغابة لتدفئة ايدينا • ذلك ان حرارة الشمس او اللهيب ، تسهم بنصيب كبير في اثارة مشاعر الابتهاج التي يرفدنا الضوء بها • لكن نوعية الضوء نفسها تستطيع ان توحي بهذا الدفء بشكل مؤثر ليبعث فينا مزاج الراحة والتحرر نفسه تقريبا ، كأن يخترق ضياء الشمس استار نوافذنا فينقط ارضية غرفتنا بعد يوم متسخ من المطر والضباب •

بين هذين الحدين المتطرفين ، الشمس اللاهبة والظلام ، تتماوج سلسلة هائلة من العاطفة ، كاستجابة تكاد تكون فورية لتبدلات حدة الضياء • ان طبقة عواطفنا يمكن ان ترتب ، وتملي نوعية استجابتنا بصورة تكاد تواكب رفع الستارة وبدرجة ونوعية الضوء اللذين يكتنفان المشهد • كما تقتضي لكلمات الممثلين او

حركاتهم لحظات كثيرة لتوفير قوة الزخم واستجماع التأثير المطلوب لايقاظ استجابة عاطفية مباشرة حادة. وكلما تقدم الفعل أمكن التلاعب بعواطفنا. ان التصور الوحيد في مزاج ابيا يعود الى عدم استطاعته العثور على قاعدة لتفسير الدراما غير الاستناد الى سرعة الحركة في المقطوعة الموسيقية وجرسها . فخياله لم يكن ليستطيع التحرك في طريق اخرى . وفي الاشارة نظريا وتصويريا الى الاضاءة المسرحية التامة ، جعل من الممكن لاية مسرحية ان تكون مصحوبة بقطعة ضوئية تكاد تكون مباشرة التعبير تقريبا ، كدور موسيقي مصاحب ، يستطيع ان يكون جزءا لا يتجزأ من الدراما كما كانت الموسيقى في درامات فاغنر الموسيقية .

٥ – اوركسترا الضوء

ميزة رؤيا ابيا العيانية المدهشة واضحة المعالم بواقع ماتنبأ من نظم اضاءتنا المسرحية التقنية المقامة حديثا . لقد ادرك عدم كفاءتها ، بما توافر له من انظمة بدائية تهديه يومئذ . لقد قسم مصادر الضوء ، على المسرح ، الى نظامين – نظام منتشر او نظام عام يطغي على المسرح بانارة متناسبة تدعى الانارة الجارفة في يومنا هذا ، مركزاً ضوءا متحركا يدعى اليوم الضوء المسلط على خشبة المسرح . ان هذا الضوء هو الضوء المهم ، الذي اشار ابيا اليه ، بعد ان كاد مصدر الضوء يصيبه الاهمال .

وطالما ان المشاهد لم تعد قماشة مرسومة ، وضعت في خطوط متوازية ، كما لا يتطرق الشك الى ذلك ، فان جهاز الاضاءة بأسره ، سيستخدم بطريقة جذرية مختلفة عما تستخدم فيه الآن ، لكن اساس الكيان لن يتغير كثيرا . ان جهاز الاضاءة المركزية سيستخدم لخلق ضوء مرن وسيكون تكامله الميكانيكي موضع عناية خاصة .

اما بالنسبة الى جهاز الضوء الكشاف ، الثابت بعض الشيء ، فستستخدم فيه استار غير شفافة بهذه الدرجة اوتلك ، والغرض منها ، هو تلطيف حدة الاضاءة التي تسلطها المصابيح الكبيرة على اجزاء من قاعدة الاعداد ، او على الممثلين

القريبين كل القرب من اي مصدر من مصادر الضوء الخاصة . الا ان القسم الرئيس من جهاز الاضاءة الغامرة ، سيستخدم في تفريق الضوء وتنويع اتجاهاته في كل سبيل ممكن . ان هذه المصابيح ستكون ... ذات اهمية كبرى للحفاظ على التأثير التعبيري لمجمل الصورة المسرحية .

ان تطور جهاز الاضاءة المسرحية قد جرى مجرى تكهن آبيا . فقد حركت المصابيح على جسور تعلو المسرح متتبعة حرفيا فعل المسرحية في وقت من الاوقات . بيد ان الاضواء الغامرة ، قد تكاملت ، الى حد الحركة بينما يظل مصدرها ثابتا . اما العدسات ذوات الحجوم المختلفة التي تتراوح بين ست بوصات او ثماني بوصات فتوفر الحد الاقصى من الانارة المتنوعة ، بالاتصال بمصابيح كهربائية قوتها ٢٥٠ ، ٥٠٠ او ١٠٠٠ وحدة وتركز لتغطية المساحات الداخلية ، اوتركز في (بقعة) لا يتجاوز حجمها حجم الوجه . ان كلا منها تضبطه اداة تعتيم (تدريجي) منفصلة ، تنظم حدتها في مجال مئة نقطة محددة ، تتنوع بين القوية والمتلاشية . قد يستخدم الاخراج الحديث اضواء كشافة تبلغ المئة ، كل منها يغطي مساحة معينة من ارضية المسرح ، كما تغطي مئات من احزمة الضوء المتقاطعة المنبثقة من دعامة حديدية عمودية جوانب المسرح ، من طريق ماسورة اوعدة مواسير معلقة ، تلقي بؤرا من الضوء المختلف الالوان والحدة يجتازها الممثل او يخرج منها ، في جريان مستمر ، في مد وجزر ، في اتصال وانفصال ،ولكن بهدوء واتزان ، دونما قفزة ، يستطيع عن طريقها ان يدرك المشاهد مباشرة التغيرات التي تحدث امام عينيه من غير ان يدركها حسيا . انه يحس بتأثيرها ، قبل ان يدرك التغيرات التي جرت .

التدريب على مثل هذه العقدة الضوئية تدريب منفصل يدعى التدريب الضوئي ، الذي يستغرق عدة ايام من العمل المتوالي في كل اخراج كبير وهذا جزء مهم من عمل المصمم . ان قيادة التدريب الضوئي يشبه كثيرا قيادة اوركسترا . فكل مصباح هو اداة منفصلة تتحمل خيطا من التأثير السمفوني الخاص ، حينا

تنهض بمهمة تقديم الموضوع الرئيس (الثيمة) وحينا تقوم بتعزيز ذلك التقديم. بعض هذه المصابيح موجه الى المشاهد ، وبعضها الآخر مركز في وجوه الممثلين • لقد اصر آبيا على ان (قوة الضوء التشكيلية) مهمة للممثل والاعداد المسرحي على حد سواء • كما ندد بالتأثير السطحي لاضواء مقدمة المسرح في وجوه الممثلين ، وعزا تحميل (المكياج) فوق طاقته الى ان الانارة حتى اذا كانت زاهية من الاسفل تمحو من الملامح الانسانية كل تعبير ، على حين ان الضوء المركز من الاعلى يستطيع ان يجعل الوجوه نموذجية ، ناحتا التعبير فيها كما يفعل النحات • ثم يضيف (آبيا) : « ان الضوء لن يستخدم لمجرد تقوية او اضعاف التشكيل النموذجي للوجه ، بل بالحري سيعمل على توحيده او عزله عن الخلفية المشهدية ، بطريقة طبيعية ، اعتمادا على دور الممثل الخاص ، أهو الذي سيسيطر على المشهد ام ان المشهد هو الذى سيسيطر عليه » •

اصرار ابيا على القيام بالتدريب الضوئي صائب • فالضوء المنتشر الذي يرينا مجرد الاعداد أمر بسيط ، على ما يذهب اليه • اما الضوء المرن الذي يمسرح معناه فمهم كل الاهمية ، وهو امر يقتضي تكيفات معقدة : « ان الاختلاف في الشدة بين النوعين من الضياء ، يجب ان يكون كبيرا بغية جعل الظلال مدركة ، وفوق هذا الحد الادنى ، يصبح التنوع اللانهائي للصلات ممكنا » هذا التنوع اللا نهائي ، هذا التوازن المتقلب المستمر بين مصادر الضوء يستغرق ساعات من التجربة في التدريبات الضوئية •

٦ ـ الضوء بصفته بانيا لمشهد

تكهن آبيا حتى باكثر التطورات في الانارة المسرحية حداثة اعني تبريز المشاهد بتسليط الضوء عليها ـ الامر الذي ادهش كريك حين اكتشافه له في كوبنهاغن •

يمكن تلوين الضوء ، اما بنوعيته الخاصة ، واما بالسلايدات الزجاجية الملونة ، انه (يعني الضوء) يستطيع ان يبرز الصور ، في درجات مختلفة الشدة، متفاوته من النسق اللوني في الصورة المتلاشية الملامح ، الى الملامح البارزة • ومع ان الاضواء الكاشفة المنتشرة والمركزة بحاجة لموضوع يكون بؤرة لها ، فهي لاتغير طبيعتها ، الاولى تجعل الموضوع مدركا بعض الشيء ، والثانية تجعله معبرا نوعا ما • اما الضوء الملون ، فهو بنفسه يغير لون المادة الملونة التي تعكسه ، وبالتوسل بالصور المبرزة او امتزاجات الضوء الملون ، يستطاع خلق بيئة (معينة) على المسرح او حتى اشياء واقعية كانت قبل تسلط الضوء غير موجودة •

لم يعد الضوء بالقياس الى آبيا رساما للمشهد فقط بل بانيي المشهد ايضا • فالاعداد المسرحي لن يكون بعد الآن ، مجموعة مؤتلفة من الالواح ذوات الزوايا القائمة ••• بل مجموعة منظمة لغرض معين ، مجموعة مركبة من مستويات مختلفة تمتد في الفضاء • ان هذا المبدأ يعطي للضوء معنىً جديدا كل الجدة • انه لم يعد بحاجة لأن يجسد شيئا معينا على لوحة ممتدة ، او لخلق واقع مصطنع ، بل يصبح (اللون في الفضاء) قادرا على تركيب كل عناصر الأعداد والتوفيق بينها ، في وحدة مبسطة •

هذه التركيبات المتغايرة باستمرار للون والشكل ، والتبدل في الصلات بين بعضها ، وبين الاعداد المسرحي ، تقدم فرصا للتنوع اللا محدود المنبثق من مرونة تلك التركيبات • انها لوحة الرسم ، بالقياس الى الموسيقي ــ الشاعر •

انها اللوحة والازميل بالنسبة الى مصممي المشاهد اليوم • لقد جعلت رؤيا ابيا حتى البعد الثالث مرنا كل المرونة على المسرح • اذا لم يعد المكان شيئا مطلقا • اما المسافة ، قدر ما يخص الامر عين المتفرج ، فاصبح في الامكان خلقها بجدارة ، بزيادة شدة كتل الضوء المتقاطعة ، كما هي الحال في القياسات المكانية بالاقدام •

ان الممثل الذي يبتعد عن الضوء الباهر بخطى معينة الى ظل نصفي قد يبدو انسحابه اوقع في التأثير الحسي مما لو مشى خمس عشرة خطوة على ناصية المسرح في اشعاع متوازن . فالسماء وراء منصة (ايلسينور) يمكن ان تكون بعيدة بلا حدود ، ولو انها تبدو في متناول يد هاملت الممدودة ، من حافة المتاريس . ذلك ان الضوء يستطيع تقليص اعمق المسارح وتوسيع اكثرها ضحالة . فاكثف المشاهد تبدو رقيقة الى ان تعزز بالظلال التي توحي بحجمها وثقلها ، وتحجب مادة سطحها الحقيقة ذات القماش الكتاني . ما اسرع ما يعرف المصمم ، في التدريب الضوئي ، ان فيضا من الضياء من مصدر مغلوط ، يمكن ان ينسف اعدادا ما ، ويسطح اثقل عمود بتسويته ارضا ، وغلطة الكهربائي في زيادة مصباح واحد ، في غضون الأداء يمكن ان تكون كارثة .

في اخراجي ل (دون جوان) صنعت كاتدرائية من عمود واحد حاجز القضبان الفضي من مادة (الريجه) وستارة خلفية سوداء . سلط الضوء على العمود من الجانب الايمن للمسرح أساسا ، اما جنازة دون جوان المفترضة ، التي جاء لمشاهدتها ، فقد كان مخمنا لها ان تجري مراسيمها خارج المسرح ، في الجانب الايمن ايضا ، حتى يستطيع مجابهة مصدر الضوء الرئيس . في حين كانت الجهة المقابلة للعمود ، قد تركت في الظل ، بغية المبالغة في تضخيم حجم العمود ، لان كتلته مهما تكن لم تكن لتعدل سوى نصف كتلة دعامة واحدة من دعائم الكاتدرئية . كان يجب ان يركز ضياء كافٍ حسب ، يسلط على حاجز القضبان ليتألق ، اما نشر الضوء بعيدا وراء الحاجز ، فلن يجدى ، لان الفاصل بينه وبين الستارة السوداء ، ست اقدام او ثماني اقدام . ومع ذلك ، ان المرء ليحسن بضحالة هذه البقعة ، الى ان وفرتُ حزمة من الضياء سلطتها من فوق ، من نقطة خارج مدى الرؤية ، فبدت كأنها آتية من نافذة كاتدرائية غير مرئية . ان بريق اشعة الضوء هذا ، لم يخطف بصر المتفرج الا قليلا ، بعد ان نفذت عينه اليه ، فلم يعد قادرا على التمييز بصريا بين عمق ست اقدام او ستين .

اما الصور المظللة الخاصة بالمعامل التي شوهدت من خلال جسور السكة الحديد ، في (ليليوم) (اخراج مسرح الكيلد ، نيويورك ، ١٩٢١) فلم تتعد الثماني او العشر اقدام • في حين ان الاشجار التي بدت على شاشة منظر الحديقة، في المسرحية نفسها ، تفاوت بعد الواحدة عن الاخرى بين اربع اقدام او خمس • لاشيء غير احكام الاتزان بين المستويات الضوئية ، هو الذي اضفى عليها ذلك العمق وتلك المسافة ، واحتفظ بها في مكان معين ، حتى بدت كأنها بعيدة مئات الاقدام • من السهل نسبيا تسليط الضوء على الممثلين وابعاده عما يحيط بهم ، حتى ولو كانوا يتحركون ضمن مواضع عديدة ، قدر المستطاع من الدقائق ، وبذلك يشوه الاعداد ، كما ان من السهولة القاء الضوء على الاعداد وطمس الممثلين فيه •• ومن هنا ، فمشكلة المصمم المستمرة تكمن في الحفاظ على العلاقة السليمة بين كلا الجانبين في مجرى المسرحية باسرها • لاشيء غير التناول المعقد للضوء يصلح مفتاحا لحل مرض ممكن • ليس من مشهد مرسوم ، او مبني ، بالاستناد الى التصميم المشهدي ، يمكن ان يكون متكاملا مالم يكن مضاء في آخر الامر • ذلك ان المصمم اكثر اعتمادا اليوم على السلك الكهربائي منه على الفرشاة •

فانارة الفصل الاخير من (الملكة اليزابيت) (اخراج مسرح كيلد ، نيويورك ، ١٩٣٠) يمكن ان توضح كيف انه ليس بناء الاعداد المسرحي ورسومه ، بل حتى الملابس يمكن تصميمها ، بسبب مقوماتها ، عند تسليط الاضواء عليها • ذلك ان اضاءة اللحظ الاخيرة كانت بذرة حياة المشهد • فاليزابيت ، بعد انحدار ايسكس ، خلل فتح الباب ، الى موته ، كان ينبغي لها ان ترى متخشبة على عرشها ، كأنها تمثال من البرونز ، وهي تحدق في مصيرها ابد الدهر • كما كان على الضوء الذي يحوم على رأسها ان يقتنص رايتين ملكيتين حمراوين ، فتبدوان متعلقتين كأنهما مخلبان دمويان في وهج الفجر وهما يصفقان نوافذ البرج • وبالتالي تم صنع رداء اليزابيث من النحاس• ولما كان بهاؤه المعدني لايمكن ان يرى الا في اللوحة الاخيرة ، فقد غطي بقماش

(شيفون) اسود متصل به ، يعلوه تخطيط ذهبي واسود ، لا يكاد يحس به الا بومضات تعطينا احساسا بالغلالة السطحية الرقيقة . وفي معظم الفصل ، تعمل الغلالة على جعل القماش باهتا ، بحيث ينقطع عن تسلم ضوء من وجه (لين فونتان) . كانت الغرفة اسطوانة فارغة ، توحي اربع نوافذ ضيقة مرتفعة الاتجاه بمرتقى البرج الحلزوني . كانت (الغرفة) مصبوغة باللونين الرمادي والازرق ، لان البرج المظلل ينبىء بنفس الموت الداهم . لكن بقعا خفيفة من الصبغ الاحمر الباهت ، المنتشرة على جزء من الجدار وراء العرش ، لم تكن مرئية حتى امسك بها ضوء الفجر الختامي . اما الرايتان المعلقتان فقد ضاع اثرهما في الظل على ناصية الاعداد . بينما حركت الشمعة الوحيدة الموضوعية على الصندوق ضوء المشهد عموما . كان الصندوق موضوعا بالقرب من باب الفخ ، الى حيث كان مرتقى ايسكس . كان ثمة بقعتان من الضياء فقط ، الاولى تحيط بالعرش ، والثانية بين الصندوق وباب الفخ ، الاولى باهتة ، لانه لم يجر فعل ذو اهمية هناك في القسم الاول من الفصل . كان الضوء في كل بقعة بعيدا عن الجدران ، مرتفعا عن مستوى يستطيع منه ان يقتنص رؤوس الممثلين . بينما بقية المسرح يكتنفها ظل شاحب . اما حين جاء اللاعبون ليمثلوا مشهدا من (الزوجات المرحات) فقد برزوا من الظل بمحض المصادفة ، ذلك انهم لم يكونوا شيئا غير تعكير وقتي لمزاج الملكة ، وهي تتخطى جيئة وذهابا في انتظار من تنتظر . اما عندما انفتح باب الفخ ودخل ايسكس ، فقد ازدادت الاضواء عليه ، الا ان التغيير لم يكن ملموسا ، لان الضوء الاضافي لم ينل الجدران ، ان زيادته الضئيلة ، لم يمكن رؤيتها الا على وجه ايسكس . وفي غضون المناجاة الختامية ، اخذ الضوء يبهت في كل مكان ، الا في البقعة الصغيرة ، حيث ودع ايسكس والملكة بعضهما . وقبل ان يفترقا بقليل ، اخذت زرقة الليل ، التي تخللت النوافذ تتلاشى في حمرة الفجر . وحين هبط ايسكس تلاشى معه الضوء الاضافي من غير ان يترك وراءه سوى قنديل مضطرب . كما تسللت

مسحة باهتة من الضوء الازرق البارد الى الجدران • اما الضوء الذي تخلل شقوق النوافذ ، فقد اصبح اشد بريقا ، الى حد الحمرة تقريبا • وما ان اعتدلت الزبانية في كرسيها ، حتى كان البصيص الاول من اشعة الشمس الدافئة في الصباح ، قد علاها ، محولا اياها الى قطعة من البرونز ، مقتلعا ــ في الوقت ذاته ــ الرايتين من الظل ، رادا اياهما الى مخلبين دمويين ، ينهالان على رأس الملكة ، عند اسدال الستارة •

٧ ــ التراث

ان هذه اللمحة من الاضاءة المسرحية هي جزء ضئيل من تراث ابيا للمسرح الحديث • انا لا اعني ان على مصممي هذا الجيل ، ان يقرأوا مجلدا المانيا نافدا ، كي يهرعوا الى المسرح لتنفيذ مفاهيمه • ان هذه (المفاهيم) متوفرة ، تبرزها الاضواء الكشافة ، وهي جزء من التقليد الحديث وتقنيته • لقد تقبل المصممون الحديثون الشعلة ، دون ان يعرفوا من الذي اشعلها ، كما ان تجاربنا وسعت من آفاق نظريات ابيا ، قبل ان نعرف اسمه ، وقبل ان نرى رسومه او نسمع بمقتطف من عمله المنشور • ان كتابي آبيا الاولين يتضمنان بذور افكاره التي نبتت ونمت بلا استثناء تقريبا ، لتصبح نظريات حرفة المسرح الحديث التي استمعنا اليها ــ كضرورة تجسيد مزاج المسرحية وجوها ، وقيمة العرض ازاء التمثيل ، واهمية الايحاء المتكامل في ذهن المشاهد وجدوى الممثل حين يصاب بالضوء الكشاف في بقعة مظلمة كبيرة ، ودلالة (المسرح الفضائي) والاشكال الاكثر تجريدا للفن المشهدي •

ان ابيا هو الذي قال اولا : « مسرحنا هو افق ممتد الى المجهول الى الفضاء اللا محدود ، هذا الفضاء الذي ترنو اليه ارواحنا بغية ان يستطيع خيالنا الاندماج فيه ، المسرح الذي لن يعطى قيمة اضافية بان نجعل اعداداتنا جزءا من بناء الهيكل المسرحي باسره •• لقد وحد اليونان بين مشهد مسرحية ما وبين تخوم

الهيكل العام ، اما نحن ، الاقل حظا ، فقد وسعنا ذلك الى ما وراء تلك التخوم • ان الدراما الخاصة بنا انطلقت الى عالم الخيال الذي لا حدود له ، اما مدرجاتنا المسقفة ، التي نكتظ فيها ، فمتصلة فقط بمقدمة المسرح المقببة ، كـل شـيء يتجاوز ذلك وهمي تجريبي ، كل الشواهد تثبت على انه لامبرر له ، باستثناء اعتباره جزءا من عملية تمثيل معينة •

ابيا اول من وكد على التمييز بين القيم الجمالية للشكلية الكلاسية وبـين قيم الايهام المشهدي الحديث اذ قال : « يختلف المسرح القديم عـن مسرحنا ، بانه لم يكن ثقبا يرى من خلاله الجمهور ، المكتظ في مكان ضيق ، التأثيرات المتضافرة لمختلف الوسائل التقنية اللامحدودة • كانت الدراما القديمة تتمثل في الحديث ، وفي الفصل نفسه ، لا في المشهد الضخم » •

ان هذه البيانات جزء من فقرة كانت اشارة حفزتنا لنقوم بجهودنا الراهنة من اجل اقتلاع قوس مقدمة المسرح ، بغية ربط الجمهـور بالمســرحية ، عـن طريق جعل خشبة المسرح جزءا من قاعة النظارة •

كان ابيا ، بوصفه منظرا اول من اصر على الاهمية القصوى للمخـرج باعتباره الدكتاتور المسيطر على كل عنصر من عناصر الاخراج المسرحي •

« فالرجل الذي ندعوه المخرج اليوم الذي يتضـمن عملـه في تنظيـم الترتيبات المسرحية المتكاملة ، سيلعب في الدراما (الموسيقية) الشـعرية دورا سلطويا باعتباره الاستاذ المدرب الذي لابد له ان يدرك ما يقتضيه الاعداد المسرحي من دراسة مبدئية وتوظيف كل عنصر من عناصر الاخراج المشـهدي بغيـة خلق محصلة فنية ، واعادة الحياة لكل شيء تحت سـيطرته ، على حسـاب الممثل ، الذي ينبغي له ان يخضع اخر المطاف • ان ما يفعله ، يعتمد ـ بدرجة كبيرة ـ على ذوقه الشخصي • لابد له ان يعمل بصفته التجريبية والشـعرية ، ان يلعب بمواده المشهدية ، على ان يعنى في الوقت نفسه بألايخلق مجرد صيغة شخصية •

الفنان وحده ، الفنان من المرتبة الاولى ، يستطيع ان ينجز مثل هـذه المهمة • لابد له ان يجرب خياله بضمير حي ، لكي يحرره من كل المواصفات القبلية ، وقبل كل شيء من كل ما هو متأثر بـ (موضة) الساعة • الا ان جهده الرئيس ، بصفته مخرجا ، ينبغي له ان يوجه الى اقناع اعضاء فرقته العاملة ، بان خضوعهم المرهق وحده ، خضوع اشخاصهم لوحدة الاخـراج هو الذي سيخلق نتيجة مهمة • انه سيكون شبيها كل الشبه بقائد جوقة ، كما سيكون تأثيره جذابا كتأثير القائد •

ان هذا المفهوم للاستاذ الفنان في المسرح كمفهوم كريـك لـ (استاذ الدراما) • اما ازدراء ابيا برسام المشاهد ، فهو الذي امد كريك بالموضوع الرئيس في محاوراته الاولى عن فن المسرح ومعظم ما اعقب تلك المحاورات من موضوعات متنوعـة • امـا فـن المسرح اليـوم فيجـد تحـرره الكامـل في نطاق مفاهيـم آبيا الاصيلة ، في اعداد مسرحي مرن كل المرونة ـ مرن بمعنى كونه مطواعا بلا حدود ـ مرن بمعنى كونه ثلاثي الابعاد بصورة متساوقة • ان احدث التجارب الاخراجية مازالت مستمرة في التلاعب باحاسيسنا حيال الفضاء وردود فعلنا العاطفية بشأن تبريزنا للبعد الثالث ، اما بطريقة فعلية او ضمنية • فنحن نتقبل الصلات الدينامية التي يتصف بها الممثل ذو الابعاد الثلاثة ، في حركته خلال بعد ثالث ، سواء أكان ذلك العمل استنتاجيا او دلاليا ، باعتباره اعظم ما يمكن ان يقدم من عون للتعبير عن المسرحية في الاداء • اما الضوء نفسه فقد اتخذ خاصية شكل في الفضاء • فالانارة المركزة والمبرزة من خلال عدسات الضوء الكشاف الحديث هي قمع من الضياء له شكل مخروط • بينما خطوطها الشديدة التركيز ، تبدو قابلة التمييز ، اغلب الاحيان ، كما تكـون جـزءا من التصويري للاعداد المسرحي في معظم الاحيان ايضـا • ففي احـد الاطراف

اقصوى للمسرح نجعل الفضاء المسرحي مطلق التجريد ، ونجعل الاعداد المسرحي معماري الطراز على نحو صرف ، بالاعتماد كلية على حركات الممثلين ، فرديا او اجماعيا ، لخلق الصورة المسرحية . عندئذ ، يتخذ الضوء — في عيوننا — صفاء كلاسيا بالتحديد . اما في الطرف الاخر ، فان المسرح يصبح رومانسيا كثير الضباب ، فتستخدم حركة الضوء لخلق ايهام الامتداد الفعلي للفضاء الذي يكتنف الفعل المسرحي ، الذي يتوسع حتى يبدو بغير حدود ، مفعما بكل ما يمكن من الكتل الظلية المتضافرة ، وفق مستويات الجو ، ذوات الدرجات المتباينة ، اللاشفافة .

وكأي شكل من اشكال التأثير المشهدي ، ليست الانارة المسرحية الحديثة الا ايهاما . انها توهم البصر ايضا . اما اذا تمت السيطرة عليها بصورة تامة ، بالطريقة التي اشار اليها آبيا ، فانها ستصبح ابرع شكل من الايهام اكتشف حتى الآن . انها ذات وقع ملموس . وبذلك يستطاع اضفاء الوحدة على الاعداد المسرحي الحديث عن طريق تجنب الصراع بين ايهامات مختلفة الانواع . ان الاعداد المسرحي ، حتى في معظم لحظاته الضبابية ثلاثي الابعاد ، صلاته قائمة ماثلة باستمرار بين الممثل والفضاء الذي يتحرك فيه ، وهو امتداد لجسمه ، كما هو تبريز رمزي لحالته الذهنية . فردود فعلنا العاطفية حيال الدراما عند التمثيل ، تشتد عنفوانا ، من طريق التوكيد على الامتداد في الفضاء ، اما باعادة الانتاج ، واما بالايحاء ، وكل ذلك بغية التعبير عن النماذج الدينامية للكائنات الانسانية ، في الفعل المسرحي ، التي تتحرك خلال مستويات الضوء المتماوجة ، وهي بدورها تخلق تفاعلا ديناميا ينصب على الملامح والاشكال .

ان جماليات الاعداد المسرحي الحديث ، كجماليات الفن الحديث عامة، تتقبل القيمة الملموسة باعتبارها ارفع القيم واساس كل فن ذي شأن . ففي اطار المسرح ، كما في اطار الصورة ، يبقى التعبير هو المحك الوحيد الذي يمكن العثور عليه . فالفن الحديث ، في الاخراج المسرحي ، فن قد تم تنظيمه بتمامه ، كوسيلة تعبير ، عندما اضيفت تعاليم ابيا التي لخصها وشرحها ، الى تقنية دون ساكس – ماينغن في التدريب والعــــرض ، بعد ما اجرى عليها من تجارب . ان الوحدة المتأتية من هذين العمليتين ، مازالت معيارا جماليا . اما معظم ما ندعوه بالتجديد او التجربة فهو شكل مختلف عن آراء آبيا ، استنتج من مقدماته المنطقية الاصيلة – ينطبق ذلك على تحسينات التمثيل التي طورها ستانسلافسكي ، والتحسينات في السيطرة على الاضاءة الكهربائية التي يقـــوم المهندسون الكهربائيون الآن بالتحكم بها .

انطونين آرتو

انطونين ارتو (١٨٩٦ - ١٩٤٨) ، كان عضوا بارزا في المسرح الطليعي الفرنسي بين الحربين العالميتين ، شارك في معاداة كل من الطبيعية والواقعية اللتين تبناهما العديد من سابقية (ككريك وابيا) فجعل هؤلاء الناس يبدون متخلفين تمام التخلف بحماسته ذات الطابع الذي يتمثل في القرن العشرين ، وبدائيته . اثر ارتو ، بصفته خالق فكرة مسرح القسوة في فنانين مختلفين كجان لــوي بارو وبيتر برووك وجوليان وجوديت بيك .

يعود سبب طبع مقالة (ضد ارتو) لبول غودمان (المولود سنة ١٩١١) جزئيا الى انه كان على صلة بآل (بيك) وقد ظهرت في (ذى نيشن) - ٢٩ تشرين الثاني سنة ١٩٥٨ . اما البيانـان فمستـلان من (المســرح وبديلـه) - ١٩٥٨ - بقلم انطونين ارتو ترجمة م . س . رتشاردز[١] . نشر البيـــان الاول في (نوفيه ريفو فرانسيز) - ١ تشرين الاول سنة ١٩٣٢ من منشورات (اديسيون دي نول) . يلقى بيانا ارتو الضوء ، عرضا على ما دعاه مارتــن ايسلن (مسرح اللامعقول) (كان بود المحرر ان يقدم هذه الظاهرة بصورة منفصلة ، لو كان في الامكان العثور على مقالة موجزة تستطيع ان تغطـي هـذا الحقل . وكما هى الامور ، ليرجـع القــارىء الى كتاب ايســـلن (مسرح اللامعقول)[٢]

---

(١) نشر كالدر وبويارز، ١٩٥٨ ، وغروف بريس ، نيويورك ، ١٩٥٨

(٢) دبنداي انكـربوكس ١٩٦١ ، وآيـر وسبوتـوود ١٩٦٢ وطبعـة موسعـة بنغوين بوكس ١٩٦٨

مسرح القسوة

البيان الاول

لا يسعنا المضي في النيل من فكرة المسرح التي تكمن قيمتها الوحيدة في صلتها السحرية الشديدة بالواقع والخطر المحيق به •

ينبغي لقضية المسرح ، اذا ما وضعت على هذا النحو ، ان تستدعي اهتماما عاما ، ذلك ان المسرح ضمنا يقتضي التعبير في الفضاء ، من خلال مظهره الطبيعي، وهو التعبير المتفرد الواقعي في الحقيقة • وهذا الامر يمكن الوسائل السحرية للفن واللغة من أن تمارس ممارسة عضوية ، وبصفة شاملة ، كأنها تعزيمات متجددة • يتبين من خلاصة هذا كله ، ان المسرح لن تعاد اليه قواه المؤثرة ، مالم تعد اليه لغته •

يعني ذلك ، انه بدلا من الاستناد الى النصوص المعتبرة نهائية ومقدسة ، باستمرار ، لابد من وضع نهاية لاستعباد المسرح للنص ، واستعادة نوع من اللغة الفريدة ، تتراوح بين الحركة والفكرة •

لا نستطيع تعريف هذه اللغة بامكاناتها في التعبير الدينامي في الفضاء في مقابل الامكانات التعبيرية للحوار المحكي • ان ما يمكن للمسرح ان ينتزعه من الكلمة هو امكاناته لتجاوز الكلمات ، والتطور في الفضاء ، والتأثير الاهتزازي المتفكك ذو الوقع الخاص في الاحساس • هذه هي لحظة النبرات ، واللفظ الذي تتخذه الكلمة • هنا تتدخل (فضلا عن لغة الاصوات السمعية) لغة الاشياء البصرية ، كما تتدخل الحركات والمواقف والايحاءات ، شريطة ان ترقى معانيها وكيانها المادي ، وترابطاتها ، الى ان تصبح اشارات تفضي الى ضرب من

(١) استرشدنا ، في ترجمة البيانين ببعض اجتهادات د • سامية اسعد •ي•ع• ثروة

والصرخات والاضواء ، والكلمات التي يوحي لفظها باصواتها ، ينبغي له ان ينظمها الابجدية . وبما ان المسرح قد وعى هذه اللغة في الفضاء ، لغة الاصوات في رموز هيروغلوفية حقيقية ، بمساندة الشخوص والاشياء ، مستخدما رموزها وعلاقاتها المتبادلة بالقياس الى كل الادوات وعلى مختلف المستويات .

وعلى ذلك ، فللمسرح ان يخلق ميتافيزيقية الكلمة والايحاءة والتعبير ، بغية انتزاعها من استبعادها من الطابع النفسي و (الاهتمام الانساني) . كل ذلك لن يكون مجديا ، الا اذا كان وراء هذه المحاولة الجاهدة ، نوع من التوجه الميتافيزيقي الحقيقي ، واستدعاء لبعض الافكار غير المألوفة ، التي لايمكن ان تتحدد طبيعة وشكلا . ان هذه الافكار التي تمس الخليقة والصيرورة والسديم ، لها صلة بالنظام الكوني ، وهي ترفدنا بفكرة اولى عن المجال الذي اصبح المسرح غريبا عنه كل الغرابة . انها قادرة على خلق معادلة مثيرة بين الانسان والمجتمع والطبيعة والاشياء .

ان القضية ليست قضية الاتيان بافكار فيزقية وايصالها مباشرة الى المسرح ، بل خلق ما يكمن ان يدعى اغراءات ، وهبات من الهواء حول هذه الافكار . كما ان الفكاهة بفوضويتها ، والشعر برموزه وصوره ، يستطيعان توفير الوسائل الرئيسة لتصريف اغراءات هذه الافكار .

علينا الآن ان نتحدث عن المظهر المادي المتميز لهذه اللغة ــ اي عن الوسائل والطرائق التي تؤ ثر في الاحساس .

مما لا معنى له القول : انها الموسيقى والرقص والبانتوميم ، والمحاكاة الساخرة لكن من البديهي استخدامها للحركات والموسيقى والايقاع ، شريطة ان تتزامن في ضرب من التعبير المركز دون ان يستغلها فن بعينه . وهذا لايعني مطلقا انها لاتستخدم الاهواء والافعال الاعتيادية ، فهي تستخدمها كنقطة انطلاق ، كما تفعل الفكاهة المدمرة حين توفق بين طبيعة الضحك الهدامة وبين عادات العقل .

هذه اللغة العيانية الموضوعية تستطيع - عن طريق وسائل التعبير الشرقية الصرف - ان تسحر اعضاء الجسم ، فتجرى في مسار الاحساس ، وتترك الاستعمالات الغربية للكلمة ، وتحول الكلمات الى تعاويذ ، وتوسع الصوت وتستخدم ذبذباته ونوعياته وتسحق الايقاع بوحشية وتمحق الضجيج ، وتهدف الى الاثارة والسحر والتخدير وايقاف مفعول الاحساس • انها تحرر لغنائية الحركة ، عن طريق انغمارها في الفضاء او توسعها فيه ، وتجاوزها لغنائية الكلمات ، والتخلص من عبودية اللغة الذهنية بأيصال احساس لذهنية جديدة ، هذه المغناطيسية كلها هذا الشعر كله ووسائل السحر المباشرة ، لن تكون ذات جدوى عميقة ، تكمن تحت الحركات والاشارات وترتقي الى قدرسية التعاويذ الخاصة • اذا لم تضع الروح بصورة طبيعية على طريق آخر ، اذا لم يستطع المسرح الحقيقي ان يمنحنا احساس الخلق الذى نملك منه وجها واحدا ، لا يكتمل الاعلى مستويات اخرى • وسواء أسيطر العقل على هذه المستويات حقا ام لم يسيطر ، وكذا الفكر الذي يقلل من شأن هذه المستويات ، فان الامر لا يهم كثيرا ، اذ لا اهمية ولا معنى لذلك • المهم هو وضع الاحساس في حالة ادراك حادة وعميقة بوسائل ايجابية ، وهذا هو الهدف الاساس من السحر والشعائر ، اذ ليس المسرح الا انعكاسا لهما •

- التقنية -

القضية اذن تكمن في جعل المسرح ، بالمعنى الدقيق من الكلمة ، وظيفة ، شيئا معينا محددا ، كالدورة الدموية في الشرايين ، او التطور السديمي ظاهريا لصور الاحلام في الدماغ ، وهذا لن يتم الا باستبعاد الانتباه استبعادا اصيلا ، وانجرافه التام بذلك الاستبعاد •

ان المسرح لن يجد نفسه من جديد ، بان يكون وسائل للايهام الحقيقي ، الا اذا قدم للمشاهد رواسب حقيقية للاحلام ، حيث ينفجر كل ما يعتوره من حب للجريمة وهلوسة شهوانية ووحشيته واخيلته واحساسه الطوبائي بالحياة والاشياء ، على مستوى باطني ، لا يعرف التزييف والوهم •

بعبارة ثانية ، على المسرح ان يواصل اعادة النظر لا في كل مظاهر العالم الخارجي الموضوعي والوصفي حسب ، بل في العالم الباطني ايضا ، اي في الانسان نظـرة ميتافيزيقية • بهذه الوسيلة فقط ، على ما نعتقد ، نستطيع ان نتحدث في المسرح عن حقوق الخيال • فلا الفكاهة ولا الشعر ولا الخيال تعني شيئا ، اذا لم يصـر الى هدم فوضوي ينبعث منه انطلاق هائل يتناول الاشكال ، متضمنا العرض كله ، تلك الاشكال التي تنجح عضويا في التأثير في الانسان ، وافكـاره عن الواقـع ومكانته الشعرية من الواقع •

اما اعتبار المسرح وظيفة نفسية واخلاقية ثانوية ، والاعتقاد بان الاحـلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط ، فلا ينتهيان الا الى التقليل من التأثير الشاعري العميق للاحلام والمسرح على حد سواء • واذا كان المسرح كالاحلام دمويا ووحشيا ، فحري به ان يظهر ويؤصل فينا فكرة النزاع الدائب وتمزق الحياة في تشنجها كل ممزق باستمرار ، حيث ينهض كل شيء ليصل الى مستوانا ، في صراع معنا ، فـذلك كله يقصد به الحفاظ على بعض الافكـار الميتافيزيقية وبعض الحكايـات الاسـطورية ، باسـلوب مباشـر ملمـوس ، تلك الافكار والحكايات التي تمتاز بوحشية وقوة كفيلتين باظهار اصولها وديمومتها في مبادىء جوهرية •

وبما ان الحال كذلك ، فان هذه اللغة المسرحية العارية ، (وهي لغة حقيقية لا تقديرية) باقترابها من المبادىء التي تستطيع تحويل قوتها اليها شاعريا ، لابد لها ان تسمح ، باستخدام الجاذبية العصبية للانسان ، من تجاوز الحدود الاعتيادية للفن واللغة بغية التجسيد الواقعي اي ، السحري ، لنوع من الابداع الكامل ، حيث يتخذ الانسان فيه مكانته بين الحلم والاحداث ، بتعابير حقيقية •

الموضوعات (الثيمات)

ليس المقصود هو ازعاج الجمهور بانشغالات كونية متسامية . قد توجد مفاتيح ذات شأن للفكر والفعل ، يفسر العرض كله بمقتضاها ، الا ان هذا الامر لايعني المتفرج الذي ليس له اهتمام . ومع ذلك فهي تعنينا ، لانها موجودة .

العرض : لكل عرض ان يتضمن عنصرا طبيعيا (فيزيقيا) موضوعا يحس به الجميع . صرخات ، آهات ، اشباح ورؤى ومفاجآت ، وترتيبات مسرحية من كل الانواع . والجمال الاخاذ للالبسة المنقولة من نماذج شعائرية معينة ، اضاءة باهرة ، اصوات ذات جمال تعزيمي وسحر الانسجام والهارموني ، ونوتات موسيقية فريدة ، والوان الاشياء ، والايقاع الطبيعي للحركات الذي يحاكي ارتفاعه وانحداره نبض الحركات المألوفة لدى الجميع وظهور اشياء جديدة ملموسة ظهورا مدهشا ، واقنعة وصور وتماثيل طولها عدة امتار ، وتغيرات مفاجئة للاضاءة ، والمفعول الطبيعي للضوء الذي يثير احاسيس الحرارة والبرودة الخ .

الاخراج : ستنصب لغة المسرح النموذجية في الاخراج ، لا على مجرد اعتباره درجة انكسار (Refraction) النص على خشبة المسرح ، بل باعتباره نقطة انطلاق الخلق المسرحي كله . ان استخدام هذه اللغة وتناولها ، ستذيبان الازدواجية القديمة بين المؤلف والمخرج باستبدالها بخالق فريد من نوعه ، تقع عليه مسئولية مزدوجة : العرض والعقدة .

لغة المسرح : القضية ليست قضية كبت اللغة المحكية ، بل منح الكلمات الاهمية التي تملكها في الاحلام تقريبا . كما يجب العثور في الوقت نفسه على وسائل جديدة لتسجيل هذه اللغة ، سواء أكانت هذه الوسائل تنتمي الى التكنيك الموسيقي ام الى رموز شفروية .

اما ما يتعلق بالاشياء الاعتيادية ، او حتى بالجسم الانساني ، بعد التسامي بها الى مرتبة الاشارات ، فمن البديهي ان المرء يستطيع ان يستوحي الهامه من الحروف الهيروغلوفية ، لا من اجل تسجيل هذه الاشارات فقط باسلوب مقروء يسمح لنا باعادة انتاجها كلما شئنا ، بل من اجل انشاء رموز مقروءة دقيقة مباشرة على المسرح .

من جهة اخرى ، فان لغة الشفرة هذه والتكييف الموسيقي ستكون لهما قيمة ثمينة كوسيلة لتكييف الاصوات .

ولما كانت المهمة الرئيسة لهذه اللغة استعمال النبرات استعمالا خاصا ، فان هذه النبرات ستكون نوعا من التوازن المنسجم . ومن ثم فان التشويه الثانوي للكلمة ينبغي ان يكون متاحا ، وفق ارادتنا .

كذلك ، فان تعابير الوجه ، اللا محدودة ، السجينة في اشكال الاقنعة ، يمكن تصنيفها ووضع العناوين لها ، بحيث تستطيع المشاركة بصورة رمزية ومباشرة ونهائية في هذه اللغة المحسوسة على خشبة المسرح ، باستقلالها عن الاستعمال السايكولوجي الخاص .

فضلا عن ذلك ، فان هذه الحركات الرمزية والاقنعة والمواقف ، وهذه الحركات الفردية والجماعية ، تكون معانيها التي لاتعد جزءا مهما من لغة المسرح المحسوسة ، كما ان الحركات والايماءات المثيرة ، والمواقف العاطفية والاعتسافية ، والقرع المثار ، بعيدا عن الايقاع والاصوات ، ستزدوج وتتضاعف ، عن طريق انعكاسات الحركات المحفزة وكل المواقف المجهضة ، وكل زلات الفكر واللسان . بكل تلك (الوسائل) يمكن اظهار ما يسمى بعجز الكلمة ، وبالتالي يظهر الثراء الهائل ، ثراء التعابير ، الذي لن تفوتنا العودة اليه احيانا .

بالاضافة الى ذلك ، ثمة فكرة محسوسة عن الموسيقى تذهب الى انالاصوات تتدخل كالشخوص ، حين تمتزج الايقاعات فتضيع في لحظة تدخل الكلمات • ومن وسيلة تعبيرية الى اخرى ، تخلق توافقات ومستويات تطور خاصة ــ حتى الضوء يمكن ان يكون له معنى ذهبي دقيق •

الالات الموسيقية : ستستخدم كادوات واجزاء من الاعداد • ان الحاجة للتأثير المباشر العميق في الاحساس ، من خلال الاعضاء ، من وجهة النظر الصوتية ، تتطلب بحثا عن ميزات اصوات جديدة وذبذباتها ، اصوات مطلقة الجدة ، ميزات لم تستطع الالات الموسيقية من امتلاكها بعد ، الامر الذي يقتضي استخدام الات قديمة ومنسية ، او خلق الآت جديدة • كما يقتضينا ذلك البحث ــ خارج مجال الموسيقى ــ عن الآت واجهزة تتألف من خليط خاص او جديد للمعادن ، تستطيع ان تصل الى مستوى جديد ، محدثة اصواتا وضوضاء واخزة لاتحتمل •

الاضواء ، الاضاءة : لم تعد اجهزة الاضاءة المستخدمة في المسارح وافية بالغرض • ان تأثير النور في الفكر له مفعول خاص ، لذا يجب البحث في كل انواع الذبذبات الضوئية ، والوسائل الجديدة لنشر الامواج الضوئية ، على شكل طبقات اوسهام نارية • اما جهاز سلم الالوان ، المستعمل الآن ، فيجب اعادة النظر فيه من اوله الى آخره • وبغية استحداث نبرات موسيقية خاصة ، لابد للضوء من عناصر الخفة والكثافة والسمك بقصد استحداث احاسيس الحرارة والبرودة والغضب والخوف الخ •

الازياء : فيما يخص الازياء ، ينبغي تجنب اللباس الحديث قدرا لامكان، دون اتخاذ زي موحد ، في المسرحيات كلها لا احتراما للماضي الذي مرده الخرافة والصنمية ، بل لان بعض الازياء القديمة ، لها غاية شعائرية ، ولو انها وجدت في لحظة معينة من الزمن ، انها قد احتفظت بجمال ومظهر ايحائي ، لاقترابها من التقاليد التي انجبتها ، وهذا امر يبدو بديهيا كل البداهة •

المسرح – القاعة : سنلغي المسرح والقاعة ونستعيض عنهما بمكان واحد ، دونما حواجز او فواصل ، ليصبح مسرح الاحداث ، وستنشأ علاقة مباشرة بين المتفرج والعرض ، بين الممثل والمتفرج ، وبالنظر لوضع المتفرج في وسط الاحداث ، واحاطة الاحداث به ، سيتأثر بها جثمانيا ، ان هذا التطويق ناتج من تغيير القاعة بالتجلي •

وهكذا سنهجر قاعات العرض الحالية ، لننتقل الى بعض المخازن او الحظائر ، التي سنعيد بناءها ، وفق العمليات المعمارية التي انتهت ببناء بعض الكنائس او الاماكن المقدسة ، وبعض معابد التبت •

اما في داخل هذا البناء فتسود نسب معينة من الارتفاع والعمق • وسيحاط باربعة جدران بغير زينة من اي نوع ، وسيجلس الجمهور وسط المكان على كراس متحركة ، تسمح له بمتابعة العرض الذي يجرى حوله • ان غياب المسرح بالمعنى الاعتيادي من الكلمة ، سيساعد على انتشار الاحداث في الزوايا الاربع • كما ستخصص مواضع معينة للممثلين وللفعل المسرحي في اربع اماكن بارزة • وستمثل المشاهد امام جدران مبيضة ، مخصصة لامتصاص الضوء ، كما ستعلو البهو اروقة على طول محيطها ، كلوحات الرسامين البدائيين • ان هذه الاروقة ستسمح للممثلين بمطاردة بعضهم من مكان الى اخر ، اذا اقتضت الاحداث ذلك ، كما ستيسر لتلك الاحداث ان تنتشر في المستويات كلها ، ارتفاعا وعمقا • فيمكن لصرخة اطلقت في احدى نهايات المكان ان تتوسع من فم الى فم ، بتموجات متعاقبة ، لتصل الى النهاية الاخرى• ان الفعل المسرحي سينكشف ويتوسع من مستوى الى مستوى ، من نقطة ، سنفجر نوبة من الانفعالات فجأة ، كالنيران في مختلف الاماكن • ليس من العبث الكلام عن طابع العرض بأعتباره طابعا وهميا حقا ، او النفوذ المباشر للفعل على المتفرج باعتباره كذلك • ان انتشار الفعل في فضاء هائل سيجبر اضاءة مشهد ما ، ومختلف انواع الاضاءة التي تكتنف عملية التمثيل ، على التأثير في الجمهور والممثلين على السواء • وهذا

ينطبق على عدة افعال تجري في وقت واحد ، او عدة مراحل من الفعل الواحد ، حيث الشخوص المتكومة بعضها على بعض كالنحل ، تتلقى هجمات المواقف ، والهجمات الخارجية لعناصر الطبيعة العاصفة ، وبذلك سيتحمل المتفرج الرعد او الريح المتأتي من وسائل الاضاءة الطبيعية .

مهما يكن من امر ، فسيحتفظ بموضع مركزي ، دون ان يحل مكـان المسرح ، ليمكن مجمل الفعل من التركيز والوصول الى الذروة كلما كان ذلك ضروريا .

الاشياء ـ الاقنعة ـ الاكسسوار : ستظهر مانيكانات (تماثيل عرض الملابس) واقنعة هائلة واشياء غريبة النسب حجما كالصور الكلامية ، لتبريز كل صـورة وكل تعبير ، على ان تختفي اشياء تقتضي عرضا طبيعا ، او ان توضع في اقنعة .

الاعداد : لن يكون ثمة اعـداد ، وانما سيغوض عـن ذلـك بشـخوص هيروغليفية ، وازياء شعائرية ، ومانيكانات بارتفاع عشرة اقدام تمثل لحية الملك ليرفي العاصفة ، كما ستعرض الآن موسيقية يحتوى طول البشر ، واشياء مجهولة الشكل والهدف .

المباشرة : سيقول الناس : هذا مسرح بعيد عن الحياة ، عن الوقائع ، عن الاهتمامات المباشرة ... عن الحاضر واحداثه ! نعم ، عن كل المشاغل المهمـة العميقة التي يتميز بها بعض الناس ، لا ! لان قصة الرابي سيميون في (الزوهار) الذي يشتعل كالنار مباشرة ، كالنار نفسها قصة حقيقية .

المؤلفات : لن نمثل مسرحية مكتوبة ، بل سنحاول التمثيل المباشر الـذي يدور حول الموضوعات والوقائع او الاعمال المعروفة . ذلك ان طبيعة المكـان ووضعه يقتضيان مثل هذه المعالجة . ولن يحول بيننا وبين اى موضوع حائل ، مهما يكن ذلك الموضوع واسعا .

العرض : ثمة فكرة عن العروض الكاملة التي يجب احياؤها . القضية المطلوبة هي ان نجعل الفضاء يتكلم ، وان نغذيه وننعشه ، كأن بعض المناجم قد تغلغلت في جدار صخري ، مابرح ان انفجر في ينابيع حارة ، وباقات زهر صخرية .

الممثل : الممثل عنصر ذو اهمية استثنائية ، لان على جدوى عمله يعتمد نجاح العرض ، وهو — في الوقت نفسه — عنصر محايد سلبي ، لرفض كل مبادرة شخصية منه رفضا قاطعا . تنتفي في هذا المجال كل القواعد المحددة . بين الممثل الذي لا نطالب منه غير مجرد النحيب ، وبين الممثل الذي ينبغي له ان يلقي خطبة ، بكل مافي صفاته الشخصية من اقناع ، بين هذين الحدين يقع الفاصل الذي يميز بين الانسان والالة .

الاداء : سيرقم العرض من بدايته الى نهايته كشفرة ، لاكحركات ضائعة، كل الحركات خاضعة للايقاع . ولما كانت كل شخصية شخصية نمطية ، فان حركاتها ووجهها وزيها ستبدو كالعديد من اشعة الضياء .

السينما : في مقابل الكيان المرئي الخشن ، يقدم المسرح ، من خلال الشعر، سورا لماهو غير كائن . فضلا عن ذلك ، لايستطيع المرء — من وجهة الفعل المسرحي — ان يقارن الصورة السينمية ، مهما تكن شاعرية محدودة بالفلم ، بالصورة المسرحية الخاضعة لمتطلبات الحياة .

القسوة : لابد من عنصر القسوة في اساس كل عرض ، والا يصبح المسرح مستحيلا . وفي حالة التدهور التي نحن فيها ، ستعود الميتافيزيقا للدخول الى اذهاننا مجددا ، من خلال جلدنا .

الجمهور : قبل كل شيء يجب ان يوجد هذا المسرح .

البرنامج : سنخرج دون اعتبار للنص :

١ ـ اقتباسا من عمل زمن شكسبير ، عمل يتفق مع حالتنا الذهنية المضطربة الراهنة ، سواء اتعلق الامر بمسرحية غير قانونية لشكسبير ، ك (Arden of Feversham) ام مسرحية مختلفة تماما من العصر نفسه .

٢ ـ مسرحية ذات حرية شعرية متطرفة بقلم ليون ـ بول فارج .

٣ ـ مقتطفات من (الزوهار) كقصة الرابي سيميون ، بعنفها وشدتها ،حضورها دائم ، كالحرائق الملتهبة .

٤ ـ قصة (ذو اللحية الزرقاء) بعد اعادة صياغتها وفقا للسجلات التاريخية ، مع فكرة جديدة تتناول الاثارة الجنسية والقسوة .

٥ ـ قصة سقوط القدس ، وفق تأريخ الكتاب المقدس ، ولون الدم القاني الذي ينثال منها ، ومشاعر الشعب المتمثلة في الخذلان والهلع ، الظاهرة في الضوء ، والخلافات الميتافيزيقية بين الانبياء ، وما يثيرونه من تهييج ذهني مرعب ، وانطباعات تلك الامور وتأثيرها الطبيعي في الملك والهيكل والشعب والاحداث انفسها[1] .

٦ ـ حكاية للمركيز دي صاد ، مع نقل الاثارة الجنسية اليها ، وتصويرها بشكل رمزي ، لخلق طابع خارجي عنيف للقسوة ، واخفاء ما سوى ذلك .

٧ ـ مسرحية واحدة ميلودرامية او اكثر ، فيها الامور المستحيلة فعالة ، ذات عنصر شاعري .

٨ ـ مسرحية (فويزك) لبوشنر كرد فعل لمبادئنا ، وكمثال على ما يمكن ان يستخلص من نص معين مسرحيا ، بمصطلحات المسرح .

٩ ـ بعض الاعمال من المسرح الاليزابتي ، بعد تجريدها من نصوصها ، وابقاء ازياء العصر ، واوضاعه وشخوصه ، وافعاله المسرحية .

(١) اغفلت د . سامية اسعد المادة الخامسة من هذا البرنامج . ي . ع .

البيان الثاني

يسعى الجمهور اساسا من خلال الحب والجريمة والمخدرات والحرب والتمرد ، الى تجربة متسامية للحياة ، الى حالة شاعرية ، سواء اعترف بذلك عن وعي ام بغير وعي .

لقد خلق مسرح القسوة كي يعاد الى المسرح مفهوم للحياة ، فيه ما فيه من اختلاج وعاطفية . وفي هذا المعنى من الحدة الفنية والتكثيف الاقصى للعناصر المشهدية ، يجب ان تفهم القسوة . ستكون هذه القسوة دامية عند الضرورة ، دون ان تكون كذلك بانتظام . وعلى ذلك ستستطيع ان تتماثل مع ضرب من الطهر الاخلاقي الشديد الذي لن يخشى ان يقدم للحياة الثمن الجدير بها .

١ – من وجهة نظر المضمون

انطلاقا من الموضوعات والثيمات المعالجة ، سيختار مسرح القسوة موضوعات وثيمات تتطابق مع اضطراب عصرنا وعدم استقراره .

انه لا ينوي التخلي عن اساطير الانسان والحياة الحديثة تخليا تاما للسينما . انه سيفعل ذلك بطريقته الخاصة ، بان يقف موقفا معارضا لاتجاه العالم الاقتصادي والنفعي والتقني ، مروجا من جديد الاهتمامات الكبرى والعواطف الجوهرية التي اخفاها المسرح الحديث تحت غطاء الانسان المتحضر زيفا .

ستكون هذه الثيمات كونية شمولية مفسرة وفقا لاقدم النصوص المستخلصة من علم نشأة الكون عند المكسيكيين والهنود واليهود والايرانيين ..

وبصرف النظر عن الانسان السايكولوجي ، ذي المشاعر والشخصية المشرحة ، والانسان الاجتماعي الخاضع للقوانين ، الذي شوهته المفاهيم والاديان ، سيتوجه مسرح القسوة الى الانسان الشامل .

انه سيثير الذهن باكمله ليلعب دوره ، وفي هذا المجال سينهض واقع الخيال والاحلام على حد سواء .

فضلا عن ذلك ، فان الاضطرابات الاجتماعية العظمى والنزاعات بين الشعوب والاجناس ، والقوى الطبيعية ومداخلات المصادفة ، وجاذبية القضاء والقدر ، ستكشف عن نفسها اما بصورة غير مباشرة في حركات وايماءات ، شخوص قد بلغت قامة الالهة والابطال والوحوش المهولة ، في ابعاد اسطورية ، واما بطريقة مباشرة في اشكال مادية يسرتها وسائل العلم الحديثة .

ستؤدي هذه الالهة او الابطال ، هذه الوحوش الهائلة ، هذه القوى الكونية الطبيعية ادوارها وفقا لصور منتزعة من اقدم النصوص المقدسة وعلوم نشأة الكون القديمة .

٢ ـ من وجهة نظر الشكل

ان هذه الحاجة لانغمار المسرح في ينابيع الشعر الملموس العاطفي الخالد ، المتيسر لاكثر اقسام الجمهور تأخرا وشرودا ، شعر يتجسد بالعودة الى الاساطير البدائية ، هذه الحاجة تحملنا على مطالبة الاخراج ، وليس النص بمهمة تجسيد تلك النزاعات القديمة ، وقبل كل شيء اضفاء المباشرة عليها ، اي نقل هذه الثيمات الى المسرح رأسا ، وتجسيدها بالتعبيرات والحركات قبل صبها في كلمات.

وهكذا سنرفض الخرافة المسرحية المتصلة بالنص ودكتاتورية الكاتب . وهكذا سنلتحق بالدراما الشعبية القديمة ، التي جربها الفكر واحس بها مباشرة ، متجاوزين تشويه اللغة وحواجز الكلمة .

اننا ننوي ان نقيم المسرح على العرض قبل كل شيء آخر . وسندخل على العرض فكرة جديدة عن الفضاء بالاستناد الى المستويات الممكنة كلها وكل الدرجات المنظورة في العمق والارتفاع ، وفي نطاق هذه الفكرة ، ستضاف فكرة معينة عن

الزمن الى مجال الحركة • وفي زمن معين ، سنضيف الى اكبر عدد ممكن من الحركات ، اكبر عدد ممكن من الصور والمعاني المادية المتصلة بهذه الحركات • ان تلك الصور والحركات المستخدمة ، لن يكون الغرض منها امتاع العين او الاذن الخارجية ، بل الافادة السرية لامتاع الروح •

وهكذا ، فلن يستخدم المسرح الفضائي ، في ابعاده وحجمه فحسب ، بل في جوانبه السفلى ، اذا جاز القول •

ان تداخل الصور والحركات سترقى الى الذروة من خلال صدام الاشياء ولحظات الصمت والصرخات والايقاعات ، او في لغة مادية اصيلة ذات اشارات ، لا كلمات • كما يجب ان يكون مفهوما اننا سندخل في كمية الحركات والصور ، المنظمة لوقت ما ، الصمت والايقاع وبعض الذبذبات المادية والاضطرابات المؤلفة من اشياء وحركات ايمائية وجدت حقا واستخدمت كذلك • ومن ثم يصح القول: ان روح اقدم الهيروغليفيات ستشرف على خلق هذه اللغة المسرحية الخالصة •

ان كل جمهور شعبي كان دائما يحب التعابير والصور المباشرة • لذلك فستدخل الكلمة الناطقة والتعبير اللفظي الواضح في كل اجزاء الفعل المسرحي الواضحة ، البارزة الجلاء ، حيث تخلد الحياة الى الراحة ، ويتغلغل الوعي •

وفضلا عن هذا المعنى المنطقي ، فستفسر الكلمات بمعنى تعزيمي وسحري حقا ، لا لمعناها حسب ، بل لشكلها وانبثاقاتها الحسية كذلك •

ذلك ان الظهور المثير للوحوش الهائلة ، وعربدات الابطال والالهة ، وتعبيرات القوى النبوية بصورتها التشكيلية ، والتدخلات المتفجرة للشعر والفكاهة، المكلفة باشاعة الفوضى في المظاهر ونسفها ، على وفق المبدأ الفوضوي لكل شعر اصيل لن يكون له تأثيره السحرى حقا ، الا في جو من الايحاء المغناطيسي ، حيث يتأثر الفكر مباشرة بالضغط على الحواس •

بينما الجهاز العصبي في المسرح الهضمي الراهن ، اي الاحساس الفزيولوجي ، يستبعد عمدا ويترك لفوضى المتفرج الفردية ، فان مسرح القسوة ينوي التوكيد على الوسائل التي اختبرها الزمن ، بغية الاستحواذ على الاحساس.

هذه الوسائل المؤلفة من قوة الالوان والاضواء ، والاصوات ، التي تستخدم الذبذبات والرجات والارتجاعات ، سواء في الايقاع الموسيقي ام في العبارة المحكية ، في النبرة الخاصة ، ام في انتشار الضوء عامة ، لاتستطيع ان تؤتي ثمارها الا باستخدام تنافر الاصوات (كما في الموسيقى) .

وعوضا عن أن نقصر الاصوات المتنافرة على محور معنى واحد ، سنجعلها تتداخل ، بعضها في بعض ، من هذا المعنى الى ذاك ، من اللون الى الضوضاء ، من الكلمة الى الضياء ، من الايماءة المرفرفة الى النغمية المسطحة .

إن المسرح المنشأ والمبني على هذه الشاكلة ، سيمتد — من خلال حذف الخشبة — الى قاعة المسرح كلها ، وسيرقى الجدران على حوامل خفيفة ، مكتنفا المتفرج بغلالة مادية ، مغرقا اياه في حمام من الضوء والصور والحركات والاصوات باستمرار . وسيتكون الاعداد من الشخوص نفسها ، بعد ان تكون قد تحولت الى (مانيكانات) جبارة ، كما سيتألف من مناظر طبيعية لانوار متحركة تتلاعب بالاشياء ، فضلا عن اقنعة تتبادل مواقعها بدأب .

ولما لن يكون ثمة نقطة خالية في الفضاء ، فستنتفي فترة الراحة ، وسيشغل كل فراغ في ذهن المتفرج او احساسه — وهذا يعني انه لن يكون فصل معين بين الحياة والمسرح ، بل استمرار بدلا عن ذلك الفصل . ان اي شخص شاهد تصوير مشهد فلم ، في طور التنفيذ ، سيدرك ما نعنيه بالضبط .

نريد ان يكون في حوزتنا بغية تقديم العرض المسرحي ، كل انواع الوسائل المادية ، كاجهزة الاضاءة ، والاموال والمصادر الاضافية التي تبذرها الشركات يوميا ، فيضيع كل ماهو فعال وسحري الى الابد .

عنوان أول عرض يقدمه مسرح القسوة

غزو المكسيك

الغزو سيمسرح احداثا لابشرا • سيأتي دور الناس ، بفسيتهم وعواطفهم ، وسيصورون على انهم انبثاق قوى خاصة ، ويفهمون في ضوء الاحداث والجبرية التاريخية ، التي لعبوا ادوارهم فيها •

اختير هذا الموضوع :

١ ـ لمباشرته ولما يسمح به من اشارات الى مشكلات ذات اهمية حيوية بالقياس الى اوربا والعالم •

من وجهة النظر التاريخية يعرض (غزو المكسيك) قضية الكونوليالية (الاستعمار الاستيطاني) ويعيد الحياة بطريقة وحشية قاسية الى غرور اوربا الحي دائما ، ويسمح لفكرة تفوقها بالانحسار • ويقابل المسيحية باديان اقدم منها كثيرا • ويصحح بعض المفاهيم الزائفة للغرب التي كونها عن الوثنية وبعض الاديان الطبيعية ، ويبرز بعاطفة ملتهبة روعة الشعر ومباشرته الابدية ، ذلك الشعر الذي يستند الى مصادر ميتافيزيقية انشئت هذه الاديان عليها •

٢ ـ ان طرح القضية الكولونيالية المفزعة في مباشرتها ، وما تتصوره احدى القارات من حق في استعباد قارة اخرى ، هذا الموضوع يتساءل عن التفوق الحقيقي لبعض العروق البشرية على غيرها ، ويبين البنوة الداخلية

التي تربط عبقرية عرق ما باشكال معينة من الحضارة • انه يقابل بين الفوضى الاستبدادية التي يمارسها المستعمرون ، وبين الانسجام الاخلاقي العميق الذي يستتب بين الشعوب التي لم تستعمر بعد •

ثم ان اعتلال الملكية الاوربية في عصرها ، تلك الملكية المستندة الى المبادىء المادية الموغلة في جورها ووحشيتها ، ينير – من باب التناقض – الهرمية العضوية للملكية (الازتيك) المبنية على المبادىء الروحية التي لاتقبل الجدل •

من وجهة النظر الاجتماعية ، يبدو السلام الاجتماعي ، في حقيقة كونه استطاع ان يطعم جميع افراده ، من البداية ، حين تمكنت الثورة من تثبيت اقدامها •

من هذا التناقض بين الانحلال الاخلاقي والملكية الكاثوليكية ، وبين النظام الوثني ، يستطيع الموضوع ان يفجر الكثير من القوى والصور التي لم يسمع بها ، المبذورة هنا وهناك ، بحوادث وحشية • فالناس الذين يدخلون المعارك ، ويتحاربون بالايدي يحملون اشد الافكار تعارضا ، بما فيها من وصمة عار •

ان الاسس الاخلاقية وتركيز الاهمية المباشرة على هذا العرض ، تسمحان لنا بالتوكيد على قيمة العرض ، بصفته عرضا للصراعات ، مجسدا على خشبة المسرح •

هناك اولا النزاعات الباطنية التي تدفع الملك مونتيزوما ذا الشخصية الانفصالية ، تلك النزاعات التي عجز التاريخ عن تنويرنا بدوافعها •

اما نزاعاته ومناقشته الرمزية مع اساطير التنجيم ، فستكون مرئية باسلوب موضوعي مصور •

وفضلا عن مونتيزوما ، هناك حشود الناس ، والطبقات الاجتماعية المتبادلة ، وتمرد الشعب ضد القضاء والقدر ، ممثلا بمونتيزوما ، وصخب الملحدين ومماحكات الفلاسفة ، ومراثي الشعراء ، وخيانة التجار والبرجوازية ، ودعارة النساء ونفاقهن •

ان روح الجماهير ونفس الاحداث ستنقلان في امـواج ماديـة لتغطـي العرض ، لتركيز خطوط القوة هنا وهناك ، سيطفو على هـذه الامـواج وعـي الافراد ، بمافيه من انحسار وتمرد ويأس .

المشكلة ، من الناحية المسرحية ، تتعلق بتحديد شكل خطوط القوة هذه ، ووضع اسباب الانسجام بينها والتركيز واستخلاص الالحان الايحائية منها .

ان هذه الصور والحركات والرقصات والشعائر ، هذه الالحان المجزأة ، والانعطافات الفجائية للحوار ستسجل بعناية وتوصف بالكلمات حسب الامكان، وبخاصة اقسام العرض غير الموجودة في الحوار . وملا يمكن وصفه بالكلمات سيسجل في ارقام الشفرة ، كما في المقطوعة الموسيقية . هاكم الآن كيان العرض حسب نظام الكشف عنه[1] .

ـ الفصل الاول ـ

ـ اشارات الحـذر ـ

لوحة للمكسيك بما يتوقع ان تكون ، بمدنها وريفها وكهوف الانسـان القديم ، وخرائف مايا . موضوعات تثير بمستوى رفيع قرابين النذور الاسبانية ، والمناظر الطبيعية الغريبة المحاطة بقنان ، او تحت الاجراس الزجاجية .

كذلك ستكون المدن والآثار والريف والغابة والخرائب والكهف موضع اثارة ، في بزوغها وتلاشيها ، بالاستناد الى الاضـاءة التي تبـرز اشكالها . امـا الوسائل الموسيقية والتصويرية التي توكد تلك الاشكال وتستحوذ على حدتها ، فيصار الى استنباطها بروح الغنائية السرية ، غير المرئية بالقياس الى المتفـرج ، وستتماثل مع الهام الشعر ، الطافح بالهمسات والايحاءات .

(١) غزو المكسيك ، بشكله المتطور الناضج ، قد نشر لاول مرة في (لانيف) آذار ـ نيسان ١٩٥٠ أي ان طبعة (المسرح وقرينـــه) الفرنسية كانت خالية منه .

ان كل شيء يرتجف ويئن كنافذة حانوت في اعصار • المنظر الذي يتحسس بقدوم العاصفة ، الاشياء ، الموسيقى ، العصي ، الالبسة الضائعة • ظلال الخيول الوحشية تمر خلال الهواء كالشهب القصية ، كالبرق في الافق الطافح بالسراب ، حين تحط الريح على الارض ، باثارة متكهنة بعواصف ، غزيرة المياه • ثم تبدأ الاضاءة بالتغير ، ففي مقابل المحادثات الحادة ، والخصومات بين اصداء السكان ، نواجه استجابة من اجتماعات مونتيزوما البكماء المفعمة بالرعب ، يكهانه المجتمعين سابقا ، باشارات دائرية البروج واشكال القبة الكالحة •

اما بالقياس الى كورتيز ، فلابد من اخراج يتناول البحر والسفن الصغيرة المحطمة ، وكورتيز ورجاله اوسع حجوما من السفن واقوى من الصخور •

– الفصل الثاني –

– الاعتراف –

في هذه المرة ، يرى كورتيز المكسيك •

الصمت يكتنف صراعاته السرية جميعا ، تأسن واضح ، السحر في كل مكان ، سحر عرض ساكن لم يسمع به من قبل ، مدن تشبه متاريس الضياء ، قصور على قنوات تعتلي مياها راكدة ، لحن ثقيل •

وفجاة تكلل الرؤس الجدران ، بنوتة واحدة حريفة حادة •

ثم تحل دمدمة مكبوتة ملأى بالتهديدات ، انطباع هيبة مرعبة يخترق الجموع ، كجيوب الهدوء في اعصار • يتقدم مونتيزوما وحيدا نحو كورتيز •

– الفصل الثالث –

– اضطرابات عنيفة –

التمرد على كل مستوى في البلاد •

التمرد في كل مستوى من مستويات وعي مونتيزوما •

ساحة القتال في ذهن مونتيزوما ، الذي يجادل القدر .

السحر ، الاخراج السحري الذي يستثير الالهة .

يشق مونتيزوما الفضاء الحي ، يفضه كما يفض (بكارة) فتاة بغية ان يدفع الشيء غير المرئي للانكشاف والبزوغ .

جدار المسرح مفعم بصورة غير متسقة برءوس وحناجر والحان مصدوعة بغرابة ، واجوبة عنها تبدو كجذوع اشجار . كما يبدو مونتيزوما نفسه ، وقد انقسم على نفسه ، بعض اقسامه في نصف ضياء ، وبعضه الآخر في ضياء باهر ، مع ايد عديدة منبعثة من ردائه ، وتعبيرات مرسومة على جسمه كصورة مركبة للوعي ومن نطاق وعي مونتيزوماتنثال الاسئلة كلها على الجمهور .

اما دائرة البروج الفلكية ، التي كانت تزأر بجميع وحوشها في رأس مونتيزوما فانها تتحول الى مجموعة من العواطف الانسانية التي تجسدها رءوس شاخصة يمثلها الناطقون الرسميون اللامعون في الجدل - في جملة من المسرحيات السرية التي لاينسى الجمهور ان يسخر منها ، على الرغم من الظروف المحيطة بها .

مهما يكن من امر ، فان المحاربين الحقيقيين يحملون سيوفهم على العواء ، بعد شحذها باطراف المنازل . بينما السفن الطائرة تعبر المحيط الهادىء الازرق العاصف ، محملة بغنائم الهاربين ، وفي الاتجاه الآخر ، تصل اسلحة مهربة على سفن طائرة اخرى .

رجل منهوك القوى يتناول الطعام باسرع ما يستطيع ، يراوده هاجس الحصار المقترب من المدينة ، وبينما يندلع التمرد ، تسد كتلة من الموازييك الهادر فضاء المسرح ، حيث يحتشد رجال احيانا ، واحيانا جنود متضامون ، ملتحمون كتفا لكتف بجنون . الفضاء مشحون بحركات تدور على نفسها ، وجوه مرعبة ، عيون ميتة ، قبضات مطبقة واعراف ودروع ، وينهال من كل

طبقات المشهد اعضاء اشلاء ، دروع ، رءوس ومعد ، • كعاصفة ثلجية مدمرة الارض بانفجار قوة تفوق قوة الطبيعة •

– الفصل الرابع –

– التخلي عن العرش –

ان تخلي مونتيزوما عن العرش يؤدي الى ان يفقد كورتيز ورجاله الثقة بالنفس بصورة غريبة تكاد تكون حاقدة ذات غل • اذ ينشأ اختلاف معين حول اكتشاف الكنز ، يرى كتهويمات في زوايا المسرح • (تستخدم المرايا لتنفيذ ذلك الامـر) •

تحدث الاضواء والاصوات وانطباع الانحلال وحل الالغاز استشراء وهرسا كالفواكه الريانة الطازجة المنسابة على الارض • تظهر ازواج غريبة : اسبان وهنود ، بتضخم غريب ، وتورم يعلوه سواد ، يتأرجحون الى امام والى وراء ، كانهم عربات توشك ان تنقلب • يدخل سيفيرال هيرناندو كورتيز ، في الوقت نفسه ، مشيرا الى انه لم يعد ثمة قائد • الهنود يقتلون الاسبانيين في بعض الامكان ، بينما يبدو كورتيز حالما ، ويداه متدليتان ، امام تمثال يهز رأسه في الوقت المناسب ، مواكبا الموسيقى • الخيانات تحدث دون عقاب ، الاشكال تتزاحم ، دون ان تطال قامة معينة في الهواء •

ان عدم الاستقرار والتهديد بالثورة ، من جانب الذين قهروا ، سيعبر عنهما بعشرة الاف سبيل ، وفي هذا الانحلال وانهيار القوة الغاشمة التي استنزفت نفسها ، (بعد ان لم يعدلها ما تزدرده) سترسم الخطوط الاولى لقصة (رومانسية) عاطفية •

ستظهر العواطف الشهوانية ، بعد نبذ الاسلحة • لن تكون العواطف درامية ، كما في العديد من المعارك ، بل مشاعر مدروسة ، وخطة مدبرة

بذكاء ، يبدو في العرض الاول مرة رأس امرأة ، وكنتيجة لكل ذلك يحل زمن الاجواء الخانقة والاوبئة والامراض .

وعلى كل مستوى تعبيري ، تبدو الاصوات والكلمات والازهـار السامة ، التى تتفتح على الارض ، خرساء بكماء . وفي الوقت ذاته ، يلوي زفير دينـي رقاب الرجال ، كما تعوي اصوات مرعبة صافية كأنها امواج البحر القلب ، وهي تفعل ما تفعل على مسافات شاسعة من الرمال ، او كالجرف الذي شققته الصخور . هذه هي الشعائر الجنازية لمونتيزوما . ضرب بالاقدام ، همهمة . حشود السكان الاصليين ، الذين تماثل خطاهم فكوك العقارب . ثم دوامات في طريق الاجـواء الخانقة ، رءوس هائلة ، منتفخة الانوف من الرائحة الكريهة .

ـ لاشيء ، لاشيء غير الاسبانيين الهائلي الحجوم على عكازات . وكموجة المد ، كانفجار العاصفة المـدوي ، كاسـواط المطر على البحـر ، تهـب الثـورة بحشودها ، حاملة جثمان مونتيزوما وهو يتمايل على رءوسها كالسفينة . امـا الاسبانيون ، في هيجان المعارك وزبد رءوسهم المحصورة ، فينهرسون كالدمـاء ازاء المتاريس التي تعود الى الخضرة مجددا .

المأخوذ بالمسرح

بول غودمان

كتاب ارتو الصغير عن المسرح ، مؤلفه رجل مدنف بالحب ، وهو يضع كل شيء في كفة هذا الحب . انه يريد ان يعطي معنى للحياة ، من خلال هذا الحب ، وان يقوم به بهجوم معاكس على المجتمع حيث يجد نفسه يائسا فيه . ما يقوله ، في اغلب الاحيان خاطىء ، وهو غالبا ما يناقض نفسه بنفسه ، وهو ، ايضا يرى حقائق مهمة ، فيقولها ببساطة رائقة ، « ساعمـل مـا حلمت به ، او اني لن افعل شيئا » طبيعي ان هذا يعني فعل الشيء القليل جدا ، ومع ذلـك فمنذ وفاته ، اثّرت عاطفة حلمه فحركت رجال المسرح، واستولت عليهم . يقولون عن هذا الكتاب الصغير المرتبك « كان الوحيد في عصرنا ، في فهمه لطبيعة المسرح وعظمته » ـ الكلام المقتبس من جوليان بيك . اذا كنت هنا ، في فقرات قليلة ، احاول ان اميز بين الاصوات الاصلية وغير الاصلية لهذا الانفجار ، فلا يعني ذلك التقليل من اهمية معبود رجال المسرح ، ذلك بان عاطفته اكثر اهمية من الحس السليم ، وانما كل ما اسعى اليه هو تبسيط مناقشة هؤلاء الرجال ، بغية ان اجعل تلك العاطفة اشد تأثيرا ووقعا .

يفضح ارتو في كل مكان مواقف الانسان الطهرى واهواءه ، في حرمان الذات ، والغثيان من الطعام المبتذل ، لابد لي ان احسب انه التزم جادة السلامة التزاما خطرا ، بتجنب تهويمات اكل لحوم البشر واشياء اخرى ظنها وضيعة . وحين نفذ المسرح الى قوقعته ، مادا اياه باثارة حقيقة ، لم يتمالك من ان يحسب ذلك الامر جهنميا ، ذا قوة تدميرية تامة ، انتزعت منه بكارته . انه يقول في هذا الصدد : المسرح « هو انكشاف للقسوة الكامنة ، بوسائل تجعل كل الامكانات المنحرفة للذهن مكثفة » .

انه يلبس نظارات لا ترى الا ما امامها • فيبدو كأنه لا يدرك العصابي الاعتيادي ، او ببساطة الانسان الشقي ، الذي لايرى في سحر العمل الفني غير الكمال المستحيل ، غير الوعد بالفردوس • اما السعيد فليس له من فن • «حيث تسود البساطة والنظام ، لامسرح • » ومن هنا كان اقصاؤه الشهير للمسرح من المراحل الختامية للوباء « حيث حثالة السكان ، المحصنين بطمعهم الجنوني ، ينهبون الثروات التي يعرفون انها لن تخدم غرضا ولن تفيد • في تلك اللحظة يولد المسرح : عملية مباشرة ، لامسوغ لها ، تثير افعالا لافائدة فيها ولا جدوى»• ثم يمضي مقتبسا ارتعاب القديس اوغسطين من سم المسرح ، مختتما ذلك بالاشادة بـ (مومس) فورد ، الذي يبدو له مضمونه ، كأنه الوباء ذاته • قبل ذلك كله بصورة رائعة ، بوحشية كلامية جيدة ، ومع ان ما قيل ليس الا مجرد وجهة نظر جزئية للمسرح ، فانها وجهة نظر حامية ، يمكن ان تنجب اعمالا فاخرة •

اواه ! ما ان يفكر به (يعني المسرح)، حتى يصيبه الخوف من حبه ، فيبدأ في استرجاع نظرية اخلاقية مضجرة ، تتناول الايهام والتطهير ، نظرية مزيفة بذاتها ، تناقض تناقضا مباشرا مع احسن ما لابد قوله في مكان اخر • الفعل ، على ما يكرر ، هو مجرد (فعل فضيلة) على خشبة المسرح ، وليس واقعا ملموسا ، انه يطور عالما وهميا كالسيمياء ، وهدفه هو « استنزاف القبح جملا وتفصيلا بشكل اجماعي » • يظهر انه يتصور هذا الفعل الرمزي في مسرح السحر البدائي ، بينما الجوهر الحقيقي للسحر البدائي لا يكمن في فضيلته ، لانه يجعل العشب ينمو ، والشمس تعود للظهور ذلك بان البدائي لا يخاف من القوى التي يطلقها •

يبدو ان نظرية ارتو حول استنزاف القبح مماثلة لنظرية الاغريقيين حول التطهير ، الا ان ثمة اختلافا دقيقا ، فالمسرحية الاغريقية تعود بجمهورها الى مجتمع جيد ، وقد ازداد قوة اكثر بالشعائر الدينية ، التي هي جزء منه ، بعد ان تكون قد نثرت البذور باشلاء اعضاء ممزقة •

اما مسرحية ارتو التي ستطهر الجمهور من الرذائل التي تتملكه ، فانها تعود لتلقيه في العالم نفسه الذي لا مفر منه الا الى مستشفى المجاذيب • ان ارتو مخدوع بمسرح (بالي) الذي يجمع جمعا معجبا بين التركيب الموضوعي الدقيق وبين الوجد الصوفي والسحر ، لكن الامر الغريب انه لا يرى ان هذا ممكن لانه ينبعث من الريف ويستقر فيه ، بطريقة حياته ، يلحظ ارتو بصورة فانتازية ان الرقصات البالية « تقيم الدليل القاطع على هيمنة الضربة في المشهد ـ » (Motteur) وهذا وهم الجلالة في الواقع •

يبدي ارتو شيئا من الفكاهة ، الا ان وجهة نظره حول الملهاة ، تقوده الى المأزق نفسه ، اي الخوف من الدمار التام • هاهو يتحدث عن الملهاة قائلا « انها التحرير الاساسي ، تحطيم الواقع كله في الذهن » • كلا الامر ليس كذلك • تفرغ الملهاة الاحساس مما يكمن فيه من فسق وضغينة ، لتطفو على سطحه • يعتقد ارتو دائما ان اعماق الوجود ستزول وان الانسان ـ من خلال المسرح ـ « سيواجه المطلق » لكن اللحظة الحرجة التالية هي الشيء الحقيقي ، لا المطلق المجرد •

لنعد في سلوك سبيلنا الايجابي ، لنرى اين قوة ارتو • تتجلى عظمة ارتو في اصراره على ان المسرح شأنه شأن اي فن آخر ، هو فعل مادي ، انه ليس مرآة او صورة ، يمكن ان يستوعبها المتفرج ويفسرها حسب ميوله واولاعه ، انه ليس فانتازيا • وهو (يعني ارتو) على صواب حين يقارن بينه وبين التحليل النفسي ، حين يقول : « اقترح ان نعيد الى المسرح الفكرة السحرية الاولية ، التي يتناولها التحليل النفسي ، والتي تستطيع التأثير في شفاء المريض ، بجعله يتخذ المواقف الظاهرية والخارجية • لاقل هنا بطريقتي الخاصة : لحظة الايصال التي تتعقبها ، ليست تلك التي تنقل بنية من جهاز في رأس احدنا الى جهاز في رأس آخر ، حين « يفهم » الناس « بعضهم بعضا » لكي « يتعلموا شيئا ما » • ان علماء الدلالات اللغوية Semantics ومصلحي اللغة ، وعلماء الرياضيات لا يقدمون لنا ما نحن بحاجة اليه •

اللحظة المهمة هي تلك اللحظة التي يتأثر فيها المرء تأثرا فيزيولوجيا (ماديا) فاذا بجهازه كله ينحرف عن مساره ، فما عليه الا اصلاحه ليتكيف بالمباغتة المدهشة .

اراد ارتو ان يقول ذلك ، فقاله .

وفي سياق المسرح بصفته فعلا مؤثرا طلع علينا ارتو بهجومه الشهير على المسرحيات الادبية ، وبرفضه لاستخدام النص كاساس للاخراج . وذلك لا يعني مهاجمة الكلمة بحد ذاتها ، لانه يدرك ادراكا تاما ان الكلمة فعل مادي (جثماني) يمتاز بالاداء ، وهو باق بصيحاته العالية واشاراته الطبيعية . انه يريد ، كما يقول بصورة جميلة « ان يستخدم الكلمة كشيء صلب ، شيء يقلب الاشياء عاليها سافلها ، يربكها ، لكن قبل كل شيء في الفضاء » .

اما ملاحظاته حول التنفس في مقالة (الرياضة المؤثرة) فهي ذهب خالص ، لان انفجار الغضب ، او غيره له قيمة مسرحية تفوق كثيرا كل الصياغات اللفظية والمسامرات التي تتحدث عنه ، تلك الامور التي يمكن التهوين منها ، بالتوكيد ، لما في ذلك من فائدة وجدوى .

الا ان ثمة جانبا من فعل الكلمة يتخطاه تمام التخطي ، مما يجعل هجومه جامحا كل الجموح . للكلمات تأثيرات شخصية متقابلة ، انها تحت الجلد ، لا بنبرة صوتها ، بل بتركيب الجمل والاسلوب ؛ صيغة الفعل ، وعلاقات الجمل . ان شخصيات الناس هي عاداتهم الكلامية ، وفي دراما الشخصيات ، يظل عمل ارتو غير واف بالقصد بشأن الشيء ــ اللغة . نحن بحاجة للنص ، لكن ليس نص الافكار والاراء ، بل نص بناء العلاقات والصلات . يندد ارتو براسين بسبب لجوئه للادب ، الا انه يعرف معرفة صحيحة ان مسرح راسين لم يعتمد على مضمون الخطب ، بل على صراع الشخصيات التي تمثلها تلك الخطب ، وبخاصة

على ضربة المسرح في المداخلات الفجائية والمشاهد الكبيرة المنظمة بعناية • ان ضربة المسرح هي مسرح الفعل •

فاذا كان الاعداد القديم البطيء يجعلنا فارغي الصبر ، فقد يكون الخطأ خطأنا •

اخشى ان يكون ارتو قد تجنب هذه الامور البديهية ، بسبب خطأ اساس واحد : فهو يقول ان الفن يهدف الى استخدام الفضاء والاشياء في الفضاء وتبعا لذلك فهو يطالب بامتيازات مطلقة للاخراج • وفي هذا الامر ما فيه من العمومية الكثيرة ، ذلك ان مسرح التوصيل ، يعني ان المرء يشاهده فيتأثر به لافضاء فيه اشياء واصوات ، بل اشخاص يتصرفون في اماكنهم • فالشيء الرئيس ، اذن ، هو ليس تفسير النص او الاخراج ، بل وضع الخطوط الكبرى والتوقيت (كما يدركان في فضاء زمني واحد ملموس) انه في مباشرة وجهات النظر ، مجابهة الشخوص لبعضها ، تنفيذ عملية الحبكة (العقدة) المستمرة • قد يكون ارتو ضل السبيل ، بتجربته الينمية ، حيث من يدعي بـ (المحرر) الذي يؤلف (المونتاج) هو السيد المطلق ، بينما ما تجربه ليس سوى انسيابية الصور • اما في وضع الخطوط الكبرى والتوقيت في المسرح ، فنحن بحاجة الى تعاون ثلاثة اشخاص ، كما جرت التقاليد ، هم : الممثل والمخرج والشاعر الدرامي •

برتولت برشت

برتولت برشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) اكبر درامي الماني في عصره . وربما اسهب في الكتابة حول نظرية المسرح اكثر من اي كاتب مسرحي آخر ، بلغت مجموعة كتاباته النظرية سبعة مجلدات بالالمانية ، ومع ذلك فهي ليست كاملة . اثنان من المختارات الراهنة مستلان من مجلد واحد من المختارات منشـــور بالانكليزية تحت عنوان « برشت - حول المسرح »[1].

لا بد من القول : فضلا عن الملاحظات التي ادلى بها جون ولت والتي ذيل المختارات بها ، ظهر (مشهد من الشارع) بالانكليزية قبل نشره بالالمانيـــة ، مترجما بقلم اريك بينتلي في مجلة (سواني ريفيو) صيف ١٩٤٩ . اما المقـال المختار الثالث فهو مستل من كتاب الممثلة هيلين فايكل ، وهو مجلد يحتوي على صور وتعليقات ، نشر في لايبزك ، ونسخته الانكليزية منشورة في مجلـة (تولين دراما ريفيو) (من المتع مقـــارنة تصوير برشت للممثلة الحديثـــة بتصويري بيرانديللو وشو ص ١٥٨ وص ٢٠٠) .

---

(١) ميثون ، ١٩٦٤ : هل ووانك (١٩٦٤)

مشهد من الشارع

نموذج اساس للمسرح الملحمي

برتولت برشت

اثر الحرب العالمية بعقد ونصف عقد من الزمن ، جربت طريقة جديدة نسبيا في التمثيل ، في عدد من المسارح الالمانيـــة • ان نوعياتها وميزاتها في الوصف الواضح ، واسلوبها التقريري ، واستخدامها للجوقة (الكورس) وعرض الصور المتحركة بوصفها وسائل للتعليق والشرح جعلتها تحظى بالتسمية (الملحمية) • لقد استخدم الممثل تقنية معقدة بعض الشيء ، مواقف المسرحية من عن الشخص الذي يصوره ، مضطرا المتفرج للنظر الى مواقف المسرحية من زاوية تصبح ـ من خلالها ـ تلك المواقف موضوعا لنقده • ان الموضوع الجديد على ما يذهب اليه مؤيدو المسرح الملحمي ، يتناول حوادث حرب الطبقات ، في اعنف مرحلـــة من مراحلها ، واشدها اثارة للرعب ، وهذا الموضوع يمكـن السيطرة عليه بسهولة اكبر ، من طريق المنهج (الملحمي) • وبذلك يصبح تصوير العمليات الاجتماعية ممكنة كما ترى في علاقاتها السببية (العلية) • الا ان نتيجة هذه التجارب حملت الجماليات (علم الجمال) على مواجهة سلسلـــة كاملة من الصعوبات الجوهرية •

من السهولة نسبيا ان نتوصل الى نموذج اســـاس للمسرح الملحمي • اخترت ـ على سبيل التجربة العملية مثلا بسيطا جدا للمسرح الملحمي (الطبيعي) ممثلا في حادثة يمكن ان ترى في قارعة اية طريق : شاهد عيان يوضح لمجموعة

من الناس ، كيف وقعت الحادثة . قد لا يكون المتفرجون على الرصيف لاحظوا ما حـــدث . او انهمقد يتفقون معه ، لعلهم « يرون الامور من زاوية اخرى » الشاهد يمثل سلوك السائق والضحية او الاثنين معا بطريقة تجعـل المتفرجـين قادرين على تكوين فكرة عن الحادثة .

يبدو مثل هذا النموذج من المسرح الملحمي البدائي سهل الادراك . ومع ذلك فقد ارتنا التجربة الصعوبات المدهشة التي يقدمها هذا النموذج الى القارىء او المستمع ، حالما يطالب برؤية عواقب معالجة هذا النوع من التوضيح الميداني للحادثة كشكل اساس لمسرح عظيم ، هو مسرح العصر العلمي . ان ما يعنيـه ذلك هو أن المسرح الملحمي قد يبدو اكثر غنى وتعقيدا ، في كل تفصيلاته . ومع ذلك ، فلكي يكون هذا المسرح عظيما ،لابد لهـ في الاساس ـمن الحاجة الى عناصر تطبيقية لمشهد الشارع . وهو لن يستطيع ، ان يدعى المسرح الملحمي ، اذا انتفت فيه العناصر الرئيسة من ذلك المشهد . من المستحيل حقا فهم ما يأتي، قبل ان يدرك هذا الامر . قبل ان يدرك المرء الجدة والامور غير الاعتياديـــة والتحدى المباشر للطاقات النقدية التي يوحي بها منظر قارعة الشارع في تطبيقه العملي ، باعتبار هذه الاشياء نموذجا مرضيا للمسرح العظيم ، لن يستطيع احدنا ان يدرك ما يأتي حق الادراك .

لاحظ : الحادثة بعيدة كل البعد مما نعنيه بالفن . لا حاجة بالمطبـق ان يكون فنانا . اما القدرات التي يحتاجها ، لتحقيق هدفه ، فهي قدرات شمولية في تأثيرها . لنفرض انه لا يستطيع القيام ببعض الحركات الخاصـة ، بسـرعه الضحية التي يحاكيها ، ان كل ما يحتاج اليه هو شرح مضاعفة سرعته الى حـد ثلاثة امثالها وبذلك فان التطبيق العلمي لن يفقد سماته الجوهرية ولا مساره . ان تطبيقه سيفسد ان استطاع ان يلفت انتاه المتفرجين الى قدراتـه التحويليـة ، اذ عليه ان يجتنب عرض نفسه بطريقة تجعل احدنا ينادي : « يالها من صورة حية لسائق » . عليه ألا « يرمي بشباك سحره » على اي كان . عليه ألا ينقل

الناس مما هم فيه عادة الى « ممالك رفيعة الشأن » • عليه الا يتصرف بايـة قوة من قوى الايحاء •

من المهم كل الأهمية اجتناب كل مايثير الايهام من مشهد الشارع ، ذلك الايهام الذي يمثل احدى الميزات الرئيسة للمسرح الاعتيادي • ذلك بان عملية التطبيق التوضيحية ، باعتبارها تمثلا لاتخرج عن كونها عملية اعادة واسترجاع• لقد جرت حادثة وما ترونه الآن ليس سوى اعادة لهـا • فاذا كان المشـهد في المسرح يتعقب مشهد الشارع ، في هذا المضمار ، عندئذ سيتوقف المسرح عـن التظاهر بانه ليس مسرحا ، شأنه شأن عملية الايضاح التطبيقي ، التي تتمثـل في قارعة الشارع ، والتي تعترف بانها ليست سوى عمليـة تطبيقيـة دون ان تتظاهر بكونها حادثة واقعية • اما عنصـــر التمرين في التمثيل ، وحفظ النص عن ظهر قلب وكل الجهاز الميكانيكي ، وعملية الاعداد والتهيئة باسرها ،فامور واضحة ، ظاهرة • ماذا يتبقى اذن للتجربة وتصوير الواقع ، اهو ما زال قيـد التجربة ، بمعنى من المعاني ؟

مشهد الشارع يقرر نوع التجربة المعدة للمتفرج • لاشك في ان المطبق في قارعة الشارع قد مر بـ « تجربة » على ان ذلك لايعني ان يجعل من تطبيقه اداة لـ « لتجربة » امام الجمهور ، حتى تجربة السائق والضحية ، التي يوصلها جزئيا ، ينبغي له ألا يحاول ، باية وسيلة ، تحويلها الى تجربة ممتعة بالقياس الى المتفرج ، مهما يكن تطبيقه قريب الصلة بالحياة • ان التطبيق لن يصبـح اقل نصيبا في اخلاصه للصدق والحقيقة ، ان هو لم يعد انتاج الخـوف الـــذي تسببت الحادثة في اثارته • على الضد من ذلك ، انه اذا فعل ذلك ، فان العملية ستفقد عنصر الصدق • اذ عليه الا يُعنى بخلق عواطف خالصـــة • فمن المهم ان نفهم ان المسرح الذي ينقاد له ، في هذا الصدد ، يخضـع لتغير ايجابي في وظيفته •

وفي مشهد المسرح ، الذي يراد له ان يتميز بكونه مسرحا ملحميا ، لابد من بروز عنصر جوهري لمشهد الشارع واعني به اشتمال التطبيق على اهمية اجتماعية عملية . سواء في ذلك ان يبدي المطبق موقفا الى جانب السائق او احد المارة ، فيجعل الحادثة امرا محتوما ، بينما موقف آخر لايجعلها كذلك ام انه — في تطبيقه — يسعى الى تحديد المسئولية ، ففي كلا الحالتين ، يظل تطبيقه ذا عرض عملي ، بمداخلته الاجتماعية .

ان غرض المطبق يقرر مدى المحاكاة . لا حاجة لمطبقنا ان يحاكي كل وجه من اوجه تصرفات الشخوص بل كل ما يقدمه هو صورة . على العموم ، سيقدم المشهد المسرحي صورة مفعمة بالحيوية ، تتناسب واتساع الاهتمام الذي يلقاه . كيف يلتقي المشهدان ، المشهد المسرحي ومشهد الشارع ؟ لنلحظ نقطة تفصيلية . ان صوت الضحية قد لا يلعب دورا مباشرا في الحادثة . قد لا يتفق شهود العيان على سماع صرخة متأتية من الضحية او من شخص آخر ، وهذا ما سيقدم حافزا للمطبق لمحاكاة الصوت .

المسألة يمكن وضع حل لها تطبيقا ، بالتعرف على الصوت اذا كان صوت رجل طاعن السن او صوت امراة ، او اذا كان عاليا او واطئا . وقد يعتمد الجواب على كونه صوت رجل مثقف او غير مثقف . كما ان نعومته او جهارته قد تلعب دورا كبيرا يحاذي مدى مسئولية السائق الجنائية . ان سلسلة كبيرة من خصائص الضحية تتطلب التصوير . أكان شارد الذهن ؟ أكان ذاهل الانتباه ؟ اذا كان الامر كذلك بماذا ؟ ما الذي عرضه للذهول ، في تلك المناسبة ، وليس في مناسبة اخرى ، استنادا الى شواهد تصرفه ؟ الخ الخ .

ان التطبيق التوضيحي ، الذي باستطاعتنا رؤيته ، يقدم فرصا للتصوير المتنوع ، الغني كل الغنى للانماط البشرية . ومع ذلك ، فان قصر العناصر الجوهرية على تلك التي يقدمها مشهد الشارع يضطره للاعتراف ببعض التقصيرات

والتحديدات بشأن المحاكاة • ان عليه (يعني المسرح) ان يكون قادرا على تبرير انفاق المال ، في نطاق اغراضه واهدافه[1] فمثلا قد تطغى مسألة تعويض الضحية على التطبيق التوضيحي الخ • كما قد يتعرض السائق لخطر فصله من عمله ،

(١) في اغلب الاحيان نصادف تطبيقات في الحياة اليومية ، تكون المحاكاة فيها اكثر اصالة مما تتطلبه حادثة ناصية الشارع • وهي – على العموم – هزلية• فقد يقرر جارنا القريب « وضع حد » لتصرف ملاكنا المشترك الجشع • مثل هذه المحاكاة ، غالبا ماتكون غنية متنوعة. ومع ذلك سيرينا الاختبار اللصيق ان هذه المحاكاة بكل تعقداتها ، تركز على جانب معين من تصرف الملاك • المحاكاة وجيزة او منتقاة ، تترك بتقصد المناسبات التي يستغلها المالك ليحقق تسوية مع جارنا باعتباره «رجلاً معقولاً»• وطالما حدثت مثل هذه المناسبات • انه (يعني الجار) بعيد عن ان يقدم لنا صورة متكاملة لان ذلك لن يكون له تأثير هزلي مطلقا • اما مشهد الشارع – بحكم الظروف – فيتبنى زاوية رؤيا واسعة ، وهو – في هذه النقطة الاساسية ، يلاقي معضلات ينبغي ألا نقلل من شأنها • انه (يعني مشهد الشارع) لابد ان يكون ناجعاً في اثاره النقد ، بالرغم من الحوادث المطروقة الاكثر تعقيداً ايجابياً وسلبياً في الوقت نفسه ، كجزء من عملية واحدة • عليك ان تفهم ماذا يتضمن الفوز باستحسان الجمهور ، عن طريق التناول النقدي• هنا ايضاً ، لدينا سابقة في مشهد الشارع متمثلة في اي تطبيق للحياة اليومية • ان جارنا اللصيق والمطبق في الشارع يستطيعان ان يعرضا الموضوع من جديد ، الاول بتصرفه « المعقول » والثاني بتصرفه « غير المعقول » بان يودعاه الى حكم العقل والفكر • على اي حال ، حين يؤتي الامر اكله بتطور الاحداث ، (كأن يتحول المرء من وضع معقول الى وضع غير معقول ، او على الضد) عندئذ يكونان بحاجة الى شكل ما من التعليقات قصد تغيير زاوية تصويرهما ، ومن هنا ، كما ذكرنا آنفاً تنبعث بعض الصعوبات ازاء المشهد المسرحي • وهي صعوبات ، ليس في المستطاع معالجتها هنا •

وخسارة اجازته ، وسجنه » اما الضحية ، فقد تبهظه قائمة المستشفى الثقيلة ، فضلا عن فقدان عمله ، والتشويه الدائمي ، وربما عدم اللياقة للعمل . هذه هي المساحة التي يبني المطبق شخوصه عليها . ثم ان الضحية قد لايكون وحيدا ، لان احد الاصدقاء يلازمه ، وربما تكون فتاة السائق جالسة بجانبه . ان هذا الامر سيبرز العنصر الاجتماعي ، وبذلك يسمح لرسم الشخوص بصورة افضل .

ثمة عنصر جوهري آخر في مشهد الشارع وهذا يتبين في سحب الشخوص تماما من افعالها انه (يعني المطبق) يحاكي افعالها ، وبذلك يسمح بالتوصل الى نتائج تلك الافعال . ان المسرح الذي يقتفي اثره (يعني المطبق) في هذا الامر، سينفصل عن عادة المسرح التقليدي ، الذي يسند الافعال الى الشخوص ، مبرئا اياها من النقد ، بعرضها على اعتبارها عواقب محتومة تتأتى وفق القانون الطبيعي ، من الشخوص التي تؤديها . ان شخصية الانسان التي يجري عليها التطبيق ، تظل كمية ليست بحاجة الى التحديد التام . فهو — في حدود معينة — يشبه هذا الامر او ذاك ، وليس في ذلك بأس . انما الذي يعني به المطبق هو النوعيات التي قد تكون معرضة للحادثة او محصنة حيالها[1] . قد يعرض المشهد المسرحي شخوصا محددي المعالم . ولكنه ، عندئذ ، يجب ان يكون في وضع لأن يعالج فرديتها بصفتها حالة خاصة ، يحدد حقل فعالياتها ، بحيث تظهر تأثيراتها الاجتماعية الوثيقة الصلة بالموضوع . ان امكانات المطبق محدودة كثيرا ، (وفي الواقع ، لم نختر هذا النموذج ، الا من اجل ان تكون الحدود ضيقة حسب الامكان) . اذا كانت العناصر الجوهرية في المشهد المسرحي مقتصرة على مشهد الشارع ، فان غناها الاعظم سيكون مجرد غنى . ومن هنا تكون مسألة الحالات الحدية اشد الحاحا وحدة .

(١) الوضعية ذاتها ، ستكون نتاج كل الناس الذين تنفذ شخوصهم الشروط التي وضعها (المطبق) وترينا المميزات التي يحاكيها .

دعونا نتناول تفصيلا معينا • هل يستطيع مطبقنا ان يستخدم نبرة صوت مثيرة في اعادة اقرار السائق ، بعد ان يكون طول العمل قد استنفد النبرة ؟ (لم يعد هذا الامر ممكنا نظريا ، شأنه شأن رسول عاد من اجتماعه بالملك ليخبر مواطنيه) بمحادثاته بالكلمات : (رأيت الملك الملتحي) • يمكن ذلك ، بل لامفر منه ، اذا تصور المرء حادثة قارعة الشارع ، حيث تلعب مثل هذه الاثارة دورا خاصا ، ولاسيما في صدد وجه من اوجه هذه الحادثة • (في المثل السابق ، سيكون الامر كذلك ، ان اقسم الملك أنه لن يحلق لحيته الى أن •• الخ) ومن هنا ، علينا ان نجد وجهة نظر لمطبقنا تسمح له بعرض هذه الاثارة على النقد • انه ، لو لم يتبن وجهة نظر دقيقة ، لايستطيع ان يكون جديرا بمحاكاة صوت السائق المثار ؟ اذا لام السواق لانهم لم يعملوا الا الشيء القليل ، لتخفيض ساعات عملهم • كأن يقول : (انظروا اليه ، انه لاينتمي حتى الى نقابة • لقد بهظه التعب ، قبل ان تقع الحادثة) و (هذا واضح في قول السائق[1]) (عشر ساعات وانا وراء العجلة) •.

قبل الوصول الى هذا الحد ، كن قادرا على اقتراح وجهة نظر للممثل ، ذلك ان المسرح بحاجة الى اتخاذ عدد من الخطوات • ان المسرح ، بتوسيع حقل رؤياه ، واراءة السائق في احوال اخرى ، فضلا عن الحادثة ، لايتجاوز نموذجه ، باية حال ، بل هو بالحري يخلق اوضاعا تستند الى النموذج نفسه • يستطيع المرء تصور مشهد من النوع ذاته ، كمشهد الشارع ، يمدنا بتطبيق مدروس ، يرينا كيف تتطور مثل هذه العواطف ، كما تفعل عاطفة السائق او عواطف اخرى تقتضي المقارنة بين نبرات الصوت • ان المسرح ، بغية الا يتجاوز المشهد النموذجي ، مضطر الى تطوير تقنية تعرض العواطف على نقد المتفرج • طبيعي ، الا يعني هذا مبدئيا اقصاء المتفرج عن بعض العواطف التي يشهدها وايا ما كان الحال ، فان ايصال العواطف هو شكل خاص (مرحلة ، ونتيجة)

(١) من كلام المترجم • ي • ع • ثروة •

من مراحل النقد ونتائجه • لابد للمطبق المسرحي ، للممثل ، ان ينفذ تقنية تسمح له باعادة خلق نبرة الموضوع المطبقة ، بشيء من التحفظ والانفعال « حتى يستطيع المتفرج ان يقول : عبثا ما أثير ، كان الوقت جد متأخر ، واخيرا •• الخ ، وبالايجاز لابد للممثل ان يظل مطبقا ، عليه ان يعرض الشخص الذي يطبق عليه ، بصفته انسانا غريبا ، عليه ألا يغمط عنصر الرواية ك (فعل ذلك ، وقال ذلك) في تمثيله • عليه ألا يذهب بعيدا في تحويل نفسه كلية ، في تقمص الشخص الذي يمثله •

ثمة عنصر اساس لمشهد الشارع يكمن في الموقف الطبيعي الذى يتخذه المطبق ، وهو ذو حدين : انه يأخذ وضعيتين في نظر الحسبان • فهو يتصرف بصفته مطبقاً بصورة طبيعية ، ويدع موضوع التطبيق يتصرف على نحو طبيعي أيضاً • انه لن ينسى ، ولا يسمح بأن يُنسى ، انه ليس الموضوع بل المطبق ، أي ما يشاهده الجمهور ليس مزجاً بين المطبق والموضوع ، ولا هو هوية ثالثة مستقلة غير متناقضة تتألف من الملامح المنعزلة (أ) للمطبق (ب) للموضوع ، كالذي يقدمه لنا المسرح التقليدي[١] في اخراجه • ومن هنا ، لا تندمج مشاعر المطبق واحكامه العقلية بمشاعر المطبق عليه واحكامه •

نأتي الآن الى أحد العناصر مما يتميز به المسرح الملحمي ، وهو ما يُدعى بتأثير التغريب • ما يتضمن هنا ، بالايجاز ، هو تقنية تتاول الاحداث الاجتماعية الانسانية المطلوب تصويرها وتسميتها ، على اعتبارها شيئاً يدعو للتفسير والايضاح ، لا مجرد أمر طبيعي ، مألوف • والغرض من هذا « التأثير » هو السماح للمتفرج ان يلجأ الى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية • فهل نستطيع ان نبين أهمية هذا التأثير لمطبقنا ؟

---

(١) كما هو واضح بجلاء في اعمال ستانسلافسكي

نستطيع تصوير ما يحدث اذا خاب في استخدام هذه الوسيلة • قد تحدث الوضعية التي تلي • فقد يقول احد المتفرجين : « لو ان الضحية تجاوز الحاجز الحجري بقدمه اليمنى كما اريتموه لنا » •• فربما سيقاطعه المطبــق قائلاً : « اريناه يخو بقدمه اليسرى »• يمكن احداث تأثير التغريب في التطبيق، بمناقشة مجريات الامور ، أية قدم تجاوزت الحاجز في الواقع ، وفضلاً عن ذلك ، كيف تصرفت الضحية نفسها • ان المطبق يحقق ذلك ، بأن يُعنى عناية دقيقة بحركاته هذه المرة ، بتنفيذها باتقان ، ربما وفق حركة بطيئة • وبهذه الطريقة (يغرّب) الحادثة الثانوية ، مبرزاً أهميتها ، لتكون جديرة بالملاحظة • وهكذا يثبت تغريب المسرح الملحمي فوائده لمطبقنا أيضاً • وبعبارة أخرى يمكن العثور على التغريب في هذا المشهد اليومي الصغير لمسرح الشارع الطبيعي ، الذي له أوهى الصلات بالفن • ان التحول المباشر من العرض الى الشرح والتعليق هو من أهم خصائص المسرح الملحمي[١]، وهو مازال أحد العناصر المعترف بها بسهولة في التطبيق على كل شارع • ان المطبق يستطيع ان يتجاوز حدود المحاكاة ، كلما شعر بذلك الدافع بغية ان يقدم توضيحات (لما يريد فعله)[٢] • ففي المسرح الملحمي تقوم الجوقه والمبرزات الوثائقية ومخاطبة الممثلين للجمهور مباشرة ، بعملية التوضيحات هذه أساساً •

آمل ان يكون قد لوحظ ولو بشيء من التعجب ، انني اسم اي عنصر فــي باعتباره مميزا لمشــــهد شارعنا فضلا عــــن المسرح الملحمي • يمكن للمطبق في الشارع ان ينفذ تطبيقا ناجحا دون ان تكون له قدرات اي كان • ثم ماذا عن قيمة المسرح الملحمي بصفتهنا ؟

(١) التشديد من المترجم
(٢) من كلام المترجم ، ي • ع • ثروة

يريد المسرح الملحمي ان ينشىء نموذجه الاساس في عرض الشارع ، اي العودة الى مسرح « طبيعـــي » بسيط جدا ، الى مشروع اجتماعي : اصولــه . وسائله ، غاياته العملية . من الارض النموذج يعمل دونما حاجة الى عبارات مسرحيـــة (براغماتية) ك « الدافـــع للتعبير الذاتي » و « قصص الدور » و « التجربة الروحية » و « الغريزة » و « فن القاص » الخ .

لعل من المفيد ان نبدأ بوضع السؤال على نحو مغاير . هكذا ، هل نستطيع ان نستفيد من القدرات الفنية لاغراض مشهد شـارعنا ؟ نعم ،بالبديهة ، حتـى التطبيق في قارعة الشارع يتضمن عناصر فنية . يمكن العثور على قدرات فنية ، بصورة متواضعة لدى كل انسان .ان هذا الامر لايضيرنا حين نواجه فناً عظيماً.فمما لاشك فيه، انه يمكن التدرب على القدرات الفنيـة ، في اي وقـــت ، في النطاق المفروض على نموذج مشهد الشارع . انها (يعني القدرات الفنية) تستطيع ان تقوم بوظيفتها ، حتى ولو لم تتجاوز ذلك النطاق. (مثال ذلك) عندما لايقصد تحويل المطبق تحويلا تاما الى القائم بالعمل. والحق ان المسرح الملحمي هو مسرح فني بمعنى الكلمة لا يمكن التفكير فيه بغير الفنانين والخيال والاصالة الفنية والفكاهـة وروح الزمالة . وهو يتعذر على الممارسة بدون هذه العناصر وغيرها ايضا . لابد له ان يكون ممتعا وتعليميا كذلك . فكيف ، اذن ، يمكن ان يتطور الفن مـــن عناصر الشارع ، بغير ان يضيف شيئا ؟ كيف يمكن ان يتطور الى المشهد المسرحي بقصته المدبرة ، بممثليه المدربين ، باسلوب كلامه الرفيع ، ب (مكياجه) بأدائـه الجماعي الذى يسهم فيه عدد من الممثلين ؟ انحن بحاجة لاضافة اشياء اخرى ، بغية الانتقال من التطبيق (الطبيعي) الى التطبيق (الاصطناعي) ؟

اليس صحيحا ان الاضافات التي لابد من اضفائها على نموذجنـا اضـافات اساسية اذا ما نحن اردنا الوصول الى المسرح الملحمي ؟ سيرينا اختيار وجيز انهـا كذلك . لنتناول القصة . لم يجد شيء مفتعل حول حادثة شـارعنا . والمسرح التقليدي لا يتناول الامور المفتعلة (المفبركة) حسب . لنفكر ، مثلا في المسرحية

التاريخية • ومع ذلك يمكن تنفيذ (سرد) قصّة في عرض الشارع • قد يكون مطبقنا في وضع يساعده على القول : « كان السائق مذنبا ، لان ما حدث ،جرى بالشكل الذي رأيتم • انه كان يمكن ألا يتورط في الذنب ، لوان الحادثة جرت على النحو الذي سأريكم اياه » • انه يستطيع ان يفتعل حادثة ويطبق عليها • او خذوا واقعة النص حين يحفظ عن ظهر قلب • قد يكتب المطبق اقوال فاعل الفعل بالضبط ، فيحفظها غيبا ، ويتدرب عليها شأنه شأن شاهد في قضية قضائية ، انه في تلك الحالة يمثل النص الذي تعلمه ، او لنأخذ برنامج تدريب يقوم به بعض الممثلين ، ان هذا الضرب في التطبيق لا تقتضيه اهداف فنية دائما • لسنا بحاجة الا ان نفكر في تقنية الشرطة الفرنسية ، التي تحمل شخوص كل قضية اجرامية على اعادة تمثيل بعض الاوضاع الحرجة امام جمهور الشرطة • او لنأخذ (المكياج) ان اقل التغيرات في المظاهر ، كفرك شعر المرء مثلا قد يحدث في اي وقت في نطاق الطابع غير الفني للتطبيق • وليس المكياج نفسه وحيدا في خدمة اغراض المسرح •

فقد يكون شارب السائق ، في مشهد الشارع ذا اهمية خاصة • اذ ربما يكون مؤثرا في شهادة الفتاة الصديقة المحتملة كما اقترحنا ، سابقا • وهذا يمكن عرضه من قبل مطبقنا الذي يحمل السائق على ان ينتضي شاربا خياليا عند تلقين شهادة الصديقة • وبهذه الطريقة يستطيع المطبق عمل الشيء الكثير في تنفيذ شهادتها • ومهما يكن من امر ، فان استخدام الشارب الحقيقي ليس شيئا ميسورا تماما ، والصعوبة نفسها تحدث بالقياس الى الالبسة • ثم ان المطبق قد يعتمر قبعة السائق ، في ظروف معطاة مثلا ، اذا اراد ان يرينا انه كان سكران ؟ (على ان تكون القبعة مائلة) الا انه لا يستطيع ان يفعل ذلك الا ضمن شروط وظروف معينة ؟ (انظر في ذلك ما قيل في الحالات الحدية سالفا) • على اي حال ، اذ كان التطبيق يقوم به عدة مطبقين كما اشرنا سالفا ، نستطيع استخدام الالبسة للتمييز بين مختلف الشخوص • وهذا ايضا استخدام محدود للالبسة • لا مجال هنا لخلق

وهم يحملنا على الاعتقاد بان المطبقين هم تلك الشخوص في الواقع . (يستطيع المسرح الملحمي ان يبطل مفعول هذا الوهم بالبسة مبالغ فيها خاصة، او باردية مؤشر عليها كونها موضوعات عرض للازياء) ثم اننا نستطيع ان نقترح نموذجا اخر ، كتعويض لنموذجنا في هذه النقطة ؛ نوعاً من مشهد الشارع الذي يقدمه الباعة المتجولون . ان هؤلاء الناس ، عند بيعهم الاربطة ، سيصورون رجلا رث الهندام واخر جيد الهندام ، انهم يستطيعون ، باللجوء الى القليل من المستلزمات والحيل التقنية ، ان ينفذوا مشاهد صغيرة ، حيث يخضعون للتحديدات نفسها ، التي يخضع لها المطبق في مشهد شارعنا ؛ « سيلتقطون رباطا ، قبعة ، عصا قفازا ويؤدون صنوفا مهمة من المحاكاة لرجل من العالم ، مشيرين اليه طوال الوقت بـ (هو) ! » اننا نجد الشعر ايضا لدى الباعة المتجولين مستخدما في نطاق العمل ذاته كما نجده في نموذجنا الاساس .

اذا اخذنا هذه الخطوط بنظر الاعتبار ، فسنجد نجاعة عمل نموذجنا الاساس . ان عناصر المسرح الطبيعي والاصطناعي واحدة . فمسرح شارعنا بدائي ، ومنطلقات ادائه واهدافه ومناهجه قريبة الصلة بالحياة البيتية . ومع ذلك ، فمما لاشك فيه ، انه ظاهرة ذات معنى ، ذات وظيفة اجتماعية واضحة ، تسيطر على عناصرها كلها .

ان اصول الاداء التمثيلي تكمن في حادثة يمكن الحكم عليها بهذه الطريق او تلك ، لانها ربما تعيد نفسها في اشكال مختلفة ، وهي لن تنتهي ، لما فيها من عواقب ، ومن هنا تبرز للحكم بعض الاهمية . ذلك ان هدف الاداء هو تسهيل اعطاء فكرة عن الحادثة . ولذلك يتمّ التوافق بين الوسائل وذلك الهدف . ولما كان المسرح الملحمي مسرحاً متقناً كل الاتقان ، فان مضامينه معقدة ، واهدافه اجتماعية ذات اثر بعيد ، لذلك فاعدادنا لمشهد الشارع باعتباره نموذجاً اساسياً له ، يجعلنا نتجاوز الوظيفة الاجتماعية الواضحة ، لنقدم معيارا نقديا للمسرح الملحمي ، يساعد على فرز الحادثة ذات المعنى من تلك التي لامعنى لها .

ومن هنا ، كان للنموذج الاساس اهميته العملية • وبما ان المخرج والممثلين يعملون معاً على بناء الاداء الذي يتضمن العديد من المسائل الشائكة ، التقنية والاجتماعية ، فهو يسمح لهم بكشف الحساب عما اذا كانت الوظيفة الاجتماعية للجهاز برمته مازالت سليمة واضحة السلامة •

مشهد الشارع باعتباره النموذج الاساس للمسرح الملحمي (Versuche)
[١٠ ، ١٩٥٠

ملاحظة : تُعزى كتابة المقال ، في الاصل ، الى سنة ١٩٤٠ ، الا ان فيرنرهيشت يعزوها الى حزيران ١٩٣٨ • المقال تطوير لقصيدة تحت عنوان "Über alltaglisches Theater" المظنون انها كتبت سنة ١٩٣٠ وهي ضمن "Gedichte aus dem Messingkauf" في • "Theaterarbeit, Versuche 14, Gedichte 3.

اما فكرة الرجل الذي يحاكي حادثة في قارعة الشارع ، فقد طورت هناك صورة نهاية ، وهي نعود لتظهر في المخطط التالي غير المؤرخ في (حرفة المسرح٤ ص ٥١ – ٥٢) تدريبات لمدارس التمثيل :

أ – حيل شعوذة ، بضمنها موقف المتفرجين •

ب – للنساء : طي الملابس الكتانية ووضعها في اماكنها المألوفة • الشيء نفسه للرجال

حـ – للرجال : مواقف متعددة للمدخنين • الشيء نفسه للنساء •

د – قطة تلعب بلفيفة خيوط

هـ – تمرينات على الملاحظة

و – تمرينات على المحاكاة

ز – كيف تأخذ ملاحظات • ملاحظة حركات الوجه ونبرات الصوت •

حـ – تمرينات على التخيل • ثلاثة رجال يقامرون على حياتهم • يخسر احدهم

ط ــ ثم يخسر الجميع

ى ــ مسرحة ملحمة • فقرات من الكتاب المقدس

ك ــ لكل شخص تمارين معادة في الاخراج • ضرورة عرض زمــلاء المــرء

ل ــ تمارين في المزاج • الوضعية : امــرأتان تطويان الملابس الكتانيــة بهدوء • تتظاهران بمشاجرة حسودة وحشيــة لفائدة زوجيهما ، الزوجان يقبعان في الغرفة المجاورة •

م ــ تتشابكان وهما تطويان الملابس بصمت •

ن ــ لعبة تتحول الى جد •

س ــ منافسة سريعة التبادل ، خلف الستارة ، في العراء •

ع ــ تكييف محاكاة موصوفة ببساطة بحيث يستطيع الآخرون تنفيذها •

ف ــ شعر (ايقاعي) بمراقبة الرقص ذي النقرات •

ص ــ تناول الطعام بشوكة وسكين ، من احجام شاذة • سكين صــغيرة جداً وكذلك شوكة صغيرة جداً •

ق ــ حوار يواكبه الحاكي : جمل مسجلة • اجوبة حرّة •

ر ــ البحث عن « نقاط ذات عُقَد »

ش ــ تشخيص زميل ــ ممثل

ت ــ ارتجال حوادث • المرور بمشاهد باسلوب تقريري ، دونما نص •

ث ــ حادثة الشارع • وضع حدود للمُحاكاة المبررة

خ ــ متنوعات • ذهاب كلب الى المطبخ [اغنية تقليدية]

ذ ــ استذكار الانطباعات الاولى لدور ما •

يقترح ڤيرنر هيشت ان هذه التدريبات قد تكون ذات صلة بالدروس التي القتها هيلينا ڤايكل في احدى المدارس المسرحية في فنلندا

في المسرح التجريبي

برتولت برشت

منذ جيلين على الاقل ، يمر المسرح الاوربي الجاد بمرحلة تجريبية . ان التجارب المتنوعة لم تنته لحد الان الى نتيجة محدودة موطدة بوضوح ، كما لم تنته المرحلة نفسها . وقد سلكت هذه التجارب ، على ما ارى ، سبيلين يتقاطعان احياناً ، كما يمكن تتبعهما بصورة منفردة ايضاً . اما تحديدهما فتمثله وظيفتا الامتاع والتعليم : اي ان المسرح هيأ تجارب لزيادة قدرته على الامتاع ، واخرى كان الغرض منها رفع قيمته التعليمية .

[ثم يسجل برشت تجارب من انطوني فصاعداً ، صممت لزيادة قدرة المسرح على الامتاع ، كما يبرز فاختانكوف وميرهولد البنيوي (الذي استمد بعض الاشكال الشبيهة بالرقص من المسرح الاسيوي والذي خلق باليه برمتها للدراما) ورواينهارت ، باخراجه لفاوست ، ويدرمان و (حلم ليلة منتصف الصيف) واجلاسه للممثلين وسط الجمهور في (موت دانتون) لبوشنر ، واوخلوبكوف وتنظيم المشاهد الحاشده لستانسلافسكي ، ورواينهارت وويسنر . الا ان « المسرح بصفته الكلية لم يتسنَ له ان يتوطد وفق معايير تقنية حديثة » .

اما الخط الثاني فقد سايره ، حسب ما يرى ، وفي المقام الاول ، كُتّاب مسرح من اضراب ابسن وتولستوي وسترندبرغ وغوركي وتشيخوف وهاوبتمن وشو وجورج كايسر ويوجين اونيل ، ذاكرا (في هذا الصدد مسرحيته[1]) — اوبرا القروش الثلاثة — (بصفتها ذات طابع حكاية فضلاً عن مسحة ايديولوجية) . لقد كان مسرح بسكاتور « اكثر » هذه المحاولات « جذرية » . (وقد اسهمتْ في كل تجاربه ، التي كان الغرض من كل منها زيادة قيمة المسرح التعليمية] .

(١) من كلام المترجم : ي . ع . ثروة

[ثم يمضي في القول] لم يتسلم المسرح العالمي هذه الاكتشافات بعد ، ذلك ان كهربة المسرح نسيت فعلياً ، والجهاز كله صدىء يعلوه العشب . فلماذا ؟

ان انهيار هذا المسرح السياسي البارز يجب ان يُعزى الى اسباب سياسية . ذلك ان تنامي قيمة المسرح بصفته تثقيفاً سياسياً يتصادم مع تنامي الرجعية السياسية . بيد اننا -حاليا سنقصر انفسنا على الامعان في كيفية تطور الازمة بالمقاييس الجمالية .

بدأت تجارب بسكاتور في احداث ارتباك مسرحي تام . فبينما حولت خشبة المسرح الى غرفة آلية ، اصبحت القاعة مركز اجتماعات . اذ رأى بسكاتور في المسرح برلماناً ، وفي الجمهور هيئة تشريعية . فقدم لهذا البرلمان ، بشكل مرن ، اسئلة جماهيرية ذات اهمية عظيمة . فبدلاً من النائب الذي يتكلم على بعض الاحوال الاجتماعية التي لا تطاق ، عُرضت نسخة فنية لهذه الاحوال. كان طموح خشبة المسرح يبدو في تقديم صور ، احصائيات ، شعارات تساعد برلمانها ، الجمهور ، على الوصول الى قرارات سياسية . لم يكن مسرح بسكاتور فاتراً حيال الهتاف والتصفيق ، الا انه كان يفضل المناقشة . انه لم يرغب في ان يمد المتفرج بتجربة فحسب ، بل ان يستخلص منه قراراً فعلياً في المداخلة العملية في الحياة . كانت كل وسيلة مبررة ، ان هي استطاعت تحقيق ذلك . ولذلك اصبح الجانب التقني من المسرح معقداً كل التعقيد . كان امام مدير مسرح بسكاتور كتاب يختلف عن كتاب مدير مسرح راينهارت اختلاف مقطوعة اوبرا لسترافنسكي عن دور عازف العود . اما ميكانيكية المسرح فقد كانت من الثقل ، بحيث ان مسرح (نولندورف تيتر) عزّز بالصلب والحمالات الكونكريتية ، اما المكائن التي علقت من القبة ، فقد كانت من الفداحة ، بحيث تسببت في انهيارها . على حين ان الاعتبارات الجمالية اصبحت خاضعة تماماً للاعتبارات السياسية . فلتنبذ المشاهد المرسومة ، اذا كان الفلم يستطيع ان يرينا

ما حدث في مكانه ، وكان له طابع وثائقي . فلتنبذ الرسوم الكارتونية ، اذا كان الفنان (جورج غروس مثلاً) عنده شيء يقوله للجمهور البرلماني . كان بسكاتور مستعداً لأن يعمل حتى بدون ممثلين . وعندما حمل الامبراطور الالماني السابق محاميه على الاحتجاج على خطة بسكاتور لتمثيله فوق خشبة ، سأل بسكاتور الامبراطور عما اذا كان راغباً في ان يظهر بشخصه ، حتى انه قدم اليه عقداً لابرامه . وبالايجاز كان الهدف من الاتساع والاهمية بحيث بدت جميع الوسائل مبررة . كما ان المسرحيات بالذات اعدت بالطريقة نفسها التي أعد بها الأداء التمثيلي . ان هيئة كاملة من كتاب المسرح عملوا معاً في مسرحية واحدة فعاونتهم هيئة من الخبراء والمؤرخين والاقتصاديين والاحصائيين في المراجعة والفحص . لقد حطمت تجارب بسكاتور كل المواصفات تقريباً بتدخلها في تغيير مناهج الكاتب المسرحي الابداعية ، واسلوب الممثل في العرض ، وعمل مصمم المسرح ، ذلك انها كانت تسعى نحو تحقيق وظيفه جديدة كل الجدة للمسرح .

ان جماليات المسرح البرجوازي الثوري ، التي وضعت اسسها شخصيات حركة التنوير[1] من اضراب ديدرو وليسنغ تصف المسرح على انه ميدان الامتاع والتعليم . ففي غضون حركة التنوير ، وهي الفترة التي شهدت نهوضاً جبارا للمسرح الاوربي ، لم يبرز تضاد بين هذين الامرين (يقصد الامتاع والتعليم) . ان المتعة الصافية التي تثيرها حتى موضوعات المأساة ، كانت تعد عند رجال من امثال ديدرو فارغة عديمة الجدوى ، الا اذا اضافت شيئاً ما الى معرفة المتفرج ، بينما بدت العناصر التعليمية ، في الشكل الفني طبعاً ، غير مقللة من شأن الامتاع ، بل معمقة له على رأي هؤلاء الرجال .

اما اذا نظرنا الآن الى مسرحنا الحديث فسنجد تناقضاً بارزاً يزداد باطراد بين هذين العنصرين اللذين يتمثلان في الامتاع والتعليم ، في كيان المسرح والمسرحيات معاً . واذن فالتعارض موجود في يومنا هذا . ذلك ان « امتصاص

(١) المقصود بها حركة التنوير الفلسفية في القرن الثامن عشر ــ عن المورد

العلم للفن » الذي اعطى للطبيعية نفوذها الاجتماعي قد اضعف ، ولاشك ، بعض القدرات الفنية الكبيرة ، ولاسيما الخيال ، والحس المسرحي وعنصر الشعر الخالص . فانزل الجانب التعليمي اذى واضحاً في الجوانب الفنية . لقد اظهرت تعبيرية مابعد الحرب ان العالم هو ارادة وفكرة ، وانتهت الى نوع من الذاتية المغلقة Solipsism انها كانت رد المسرح على ازمة المجتمع الكبرى كما كانت تعاليم ماخ رداً على الفلسفة . لقد مثلت تمرد الفن على الحياة : هنا العالم ماثل كمجرد رؤيا ، مشوهة على نحو غريب ، وحش احضرته ارواح ملتاعة . لقد اغنت التعبيرية الوسائل المسرحية اغناء كبيراً ، من حيث التعبير ، كما استطاعت الحصول على مكاسب جمالية . ما زالت بحاجة لاستغلالها استغلالاً تاماً ، الا انه ثبت عجزها بالمرة عن ان تسلط اضواء على العالم باعتباره موضوع الفعالية الانسانية ، ومن ثم ، انهارت قيمة المسرح التعليمية .

ففي اعمال بسكاتور الاخراجية ، او في (اوبرا القروش الثلاثة) استُعملت العناصر التعليمية ضمناً ان جاز التعبير ، انها لم تكن تتمة عضوية للكيان ككل ، انما مثلت في حالة تناقض مع الكيان ، فقطعت مجرى المسرحية واحداثها ، وحالت دون الاندماج ، وقامت بما يقوم به (دوش) بارد بالقياس الى عواطف المنغمرين بذلك (الاندماج). كما اني آمل ان تكون الاجزاء الاخلاقية في (اوبرا القروش الثلاثة) والاغاني التعليمية ممتعة على نحو معقول . الا انه من المؤكد ان الامتاع ، في هذا الصدد ، يختلف عما ينّاله المرء من المشاهد الاكثر تقليدية . المسرحية ذات طبيعة مزدوجة . يتعارض فيها التعليم والامتاع بصراحة . اما بالقياس الى بسكاتور ، فان الممثل يقف في تعارض واضح مع الجهاز التمثيلي . .

وهذا الامر يختلف كل الاختلاف عن واقع مؤداه : ان مثل هذه الاعمال الاخراجية ، تشق الجمهور بفرزه في جماعتين متخاصمتين متقابلتين ، وبذلك توضع نهاية للتجربة الفنية المشتركة • ان هذه الواقعة واقعة سياسية • لان الاستمتاع بالتعليم يستند الى الوضعية الطبقية • اما الاستيعاب الفني فيعتمد على موقف المرء السياسي ، الذي يمكن تبعاً لذلك أن يُثار ويُتبنى • ولكننا ، حتى اذا قصرنا انفسنا على قسم من الجمهور المؤيد لنا سياسياً ، نرى ازدياد حدة الصراع بين القدرة على الامتاع وبين القيمة التعليمية • هنا نوع جديد من التعليم تمام الجدة ، لم يعد يستطيع المصالحة مع النوع القديم من الامتاع • وفي احدى مراحل التجارب ، كانت نتيجة كل زيادة جديدة في القيمة التعليمية ، تنتهي الى تقليل مباشر من القدرة على الامتاع • حتى ليقال « هذا ليس مسرحاً ، هذه هيئة تدريس في مدرسة ثانوية » • وعلى الضد من ذلك ، فان تأثيرات التمثيل العاطفي على الاعصاب كانت تشكل خطراً يداهم القيمة التعليمية لاي اخراج • (حتى ان القيمة التعليمية كثيراً ما كانت تسبب في وجود ممثلين رديئين بدلاً من ممثلين جيدين) وبكلمات اخرى ، كلما اشتدت القبضة على اعصاب الجمهور قلت فرص التعليم • وبمقدار ما حاولنا اقناع الجمهور بان يماثل بين تجاربه ومشاعره وبين الاخراج ، قل ما يتعلمه ، وكلما كثر ما يمكن تعلمه قلت المتعة الفنية •

كانت ثمة ازمة : ان تجارب نصف قرن مورست في كل قطر متحضر تقريباً ، احرزت حقولاً جديدة من الموضوعات وانماطاً جديدة من المشكلات ، لتصبح كل تلك الامور عاملاً ذا اهمية اجتماعية بارزة • وفي الوقت نفسه فقد انتهت تلك (التجارب) بالمسرح الى نقطة اصبح فيها اي تطور للتجربة الذهنية ، الاجتماعية (السياسية) مدعاة لتحطيم التجربة الفنية • ومع ذلك ، فبدون تطوير تلك التجارب اكثر فاكثر ، تتراخى (التجربة الفنية) • لقد طوّر جهاز للتقنية واسلوب للتمثيل ، بحيث زادا من اثارة الايهام ، على حساب التجارب ، وزادا من التخدير بدلاً من التحريك ، والخداع عوضاً عن التنوير •

ماذا كانت الفائدة من المسرح البنيوي ، اذا لم يكن نفسه بناء اجتماعيا ، وجهاز الانارة الجيدة اذا لم يستطع الا على تسليط الانوار على عروض طفولية مشوهة للعالم ، والاسلوب الايحائي في التمثيل اذا اخبرنا فقط ان (أ) هو (ب) ؟ ما جدوى صندوق الحيل (المسرحية) اذا كان كل ما يستطيع فعله هو تقديم بديل اصطناعي عن التجربة الحقيقية ؟ لماذا كل هذا التنفيس عن المشكلات ، وتركها دائما بغير حلول ؟ وهذه الدغدغة ليس فقط للاعصاب بل للذهن ايضاً ؟ اننا لا نستطيع ان نترك الامر على ماهو عليه •

لقد اتجه التطور الى المزج بين الوظيفتين ، بين التعليم والامتاع • اذا كان لمثل هذه المشاغل ان يكون لها اي معنى اجتماعي ، فلابد لها في النهاية من ان تعين المسرح على تبريز صورة للعالم بوسائل فنية : نماذج من حياة الناس كالتي تستطيع ان تساعد المتفرج على فهم محيطه الاجتماعي للسيطرة عليه عقلانياً وعاطفياً •

[ثم يستمر برشت بتعابير تتوقع (الاورغانون الصغير) لعلها تعكس عمله في النسخة الاولى من (غاليليو) نادبا خيبة الانسان لادراك القوانين التي تهيمن على حياته في المجتمع • ان معرفته لهذه (القوانين) لم تواكب معرفته العلمية ، (حتى ان كل اكتشاف جديد ، في ايامنا هذه ، يلاقي هتاف النصر ، الذي يحول نفسه الى صراخ الخوف) (الخطاب الطويل من المشهد الرابع عشر في غاليليو)• الا ان الفن لابد له ان يكون قادراً لتقديم (صورة عملية للعالم) •

وعلى ما يذهب اليه ، فان الفن يستطيع ان يؤتي ثماره من التأثير باللجوء الى الاندماج ، اكثر منه بسلوك طريق الدقة • لذلك فهو يهاجم الاندماج ، من المنطلقات السابقة نفسها ، واضعا محاولة انقاذه ، بالتشبث بوسائل (التغريب)• لقد تطورت هذه التقنية في مسرح (شيئباوردام) ببرلين ، بمواكبة (جيل موهوب من الفنانين (الممثلين) الشباب •• كثايكل وبيتر لور واوسكار هومولكا و (كارولا) نيهر وبوش ، وجوقات العمال وجماعات الهواة •

لقد مثل كل هذا استمراراً للتجارب السابقة ولاسيما تجارب مسرح بسكاتور • انه في تجاربه الاخيرة ، قد جعل التطور المنطقي لجهاز التقنية متمكناً من السيطرة على الآليه (المسرحية) بحيث انتهت الى بساطة جميلة في التمثيل• فما يدعى بالاسلوب الملحمي في الاخراج ، الذي طورناه في مسرح (شيفباوردام) اثبت ميزاته الفنية على عجل نسبياً ، كما ان المدرسة اللاارسطية في الكتابة المسرحية عالجت على نحو واسع الموضوعات الاجتماعية الواسعة النطاق • كان ثمة أمل في تغيير اوجه مدرسة ميرهولد ، في الرقص والتجميع ، من الصنعة الى الفن ، وتبديل العناصر الطبيعية في مدرسة ستانسلافسكي بالواقعية •

كانت الكلمة متصلة بالحركات الايمائية ، كما كانت اللغة اليومية والكلام الشعري متبلورين على حسب ما يدعى بالمبدأ الايمائي • لقد حدثت ثورة بمعنى الكلمة في التصميم المسرحي • وبتناول حر لمبادىء بسكاتور اصبح ممكناً تصميم اعداد جميل وتعلمي في الوقت نفسه • وبذلك تيسر الاستغناء عن الرمزية والايهام بهذا القدر او ذاك • اما مبدأ (نيهر) في بناء الاعداد ، على حسب متطلبات تدريبات الممثلين ، فقد مكن المصمم من الافادة من أداء الممثلين والتأثير فيه • ان الكاتب المسرحي يستطيع ان ينفّذ تجاربه بالتعاون المستمر مع الممثل ومصمم المسرح ، في تأثير وتأثر متبادلين • وفي الوقت نفسه ، فان الرسام والملحن ، يستعيدان استقلالهما ليستطيعا التعبير عن وجهتي نظريهما في الموضوع الرئيس (الثيمة) بوسائلهما الفنية الخاصة • اما العمل الفني المتكامل ، فقد بدا امام المتفرج كحزمة من عناصر متفرقة •

كان (الريبرتوار) الكلاسي من البداية ، القاعدة التي تمد العديد من هذه التجارب بالمادة • الا ان وسائل التغريب الفنية جعلت من الممكن تناول الاعمال الحية لدراميي العهود الاخرى ، على نطاق واسع • ولذلك يعود الفضل لها في تمثيل المسرحيات القديمة دون تصادم مع الحداثة او المناهج المتحفية ، بطريقة ممتعة وتعليمية معاً •

من الواضح ان هذه الطريقة تمتاز بتأثير مجدٍ خاص بالقياس الى مسرح الهواة المعاصر ، (العامل والتلميذ ، والممثلون الاطفال) عندما يتحرر ذلك المسرح من العمل الواقع تحت طائلة التخدير • اذ يبدو معقولاً وضع خط بين تمثيل الهواة وبين تمثيل المحترفين ، بغير تضحية باحدى الوظائف الرئيسة للمسرح •

وعلى هذه القاعدة الجديدة يمكن التوفيق بين وسائل التمثيل المختلفة ، كما هي الحال مع فرق فاختا نكوف او اوخلوبكوف او فرق العمال ، حتى ليبدو ان التجارب المتنوعة ، في نصف قرن مكنت ، من احراز قاعدة تسمح باستغلالها•

ومع ذلك ، فان هذه التجارب ليست سهلة الوصف ، ولذا فانا مضطر لان اعرض ثقتنا في قدرتنا على تشجيع التفهم الغني على اساس التغريب • هـذا أمر ليس فيه كثير من الدهشة ، لأن مسرح العصور الماضية ، اذا جاز لنا الكلام تقنيا ، قد احرز نتائج بتأثيرات التغريب والامثلة على ذلك المسرح الصيني والمسرح الاسباني الكلاسي ، والمسرح الشعبي في ايام بروغيل Brueghel والمسرح الاليزابيتي •

واذن ، أهذا الاسلوب الجديد في الاخراج هو اسلوب جديد ، أهو تقنية كاملة ، تامة الاستيعاب في النتيجة النهائية ؟ الجواب : كلا • انه طريقة اتبعناها • اما الجهد ، فلابد من مواصلته • المسألة كبيرة • اما الحل المستهدَف هنا ، فليس سوى واحد من الحلول المستساغة للمعضلة ، يمكن التعبير عنه على هذه الشاكلة : كيف يمكن ان يكون المسرح تعليمياً وممتعاً في الوقت ذاته ؟ كيف يمكن ان يُحرر من تجارة المخدرات ، وينتقل من دار الاوهام الى دار التجارب ؟ كيف يمكن لانسان عصرنا الجاهل المقيد ، بعطشه للحرية وجوعه للمعرفة ، كيف يمكن للانسان المعذب ، البطولي ، الذكي والمُذّل ، المتغير ومغير العالم ، في هذا العصر العظيم المرعب ، ان يحوز على مسرحه ، ليعينه في السيطرة على العالم وعلى نفسه ؟

[(المسرح التجريبي) مستل من كتاب (مسرح العصر : برلين الشرقية ١٩٥٩ تحت رقم ٤ كذلك (حـــرفة المســرح ٣ – ص ١٠٦) تم اختصـــار فقرتين طويلتين تجنبا لتكرار بعض مناقشات برشت .

ملاحظة : نشرت هذه المحاضرة كاملة في ترجمة اخرى في مجلة (ذي تولين دراما رڤيو) – آب ١٩٦١ . القاها برشت في مسرح للطلبة – بستوكهولم – ايار ١٩٣٩ . ثم عاد فنقحها والقاها في هلسنكي – تشرين الاول – ١٩٤٠ – (حين استقر لوقت ما في فنلدا) . تشير النسخة الخطية – (ارشيف برشـت – ٦٠/٦ – ١٠) الى انه كان واعيا بمن يخاطبهم : « فهم هيئة علمية التدريب ، لا مجرد اناس اعتياديين مغرمين بالمسرح » .

هنا اشارة تبنيء برغبة برشت لاول مرة في وضع توازن بين التعليميـــة والامتاع . انه منذ عهد مسرحياته التعليمية ، كان باستمرار يقف الى جـانب التعليم في كتاباته النظرية ، ولذا قارن هذه المقالة بـ (المسرح من اجل المتعـــة او المسرح من اجل التعليم) حيث يفترض ان التعليم يشتمل على متعته الخاصة . واياً ما كان الامر ، فانه سرعان ما كتب في مذكراته ١٢ كانون الثاني ١٩٤١ ، ما يلي مقتبساً من كتاب (برتولت برشــت) لمتنزفـاي ، برلـين الشـرقية – ١٩٦٢ – ٣٣٢ : « ينبغي الا ننسى ابداً ان المسرح اللاارسطي هو شكل واحـد من اشكال المسرح وحسب ، انه يسعى لرفع شأن اهداف اجتماعية معينـــة ، وهو لايدّعي الاحتكار ، على قدر ما يخص الامرُ المسرحَ عموماً . انني استطيع ان استخدم كلا المسرحين : الارســـطي واللاارسطي ، في بعض الاعمـــال الاخراجية » .

كان ذلك في عهد كتابة اعظم مسرحياته – اذ انهى كتابة النسخة الاولى من (غاليليو) في تشرين الثاني ١٩٣٨ ، و (الام شجاعة) في نهاية سنة ١٩٣٩ . اما (امرأة طيبة من سيزوان) فقد اوشك على وضع لمساتها الاخيرة في حـزيران ١٩٤٠ ، في حين كان متجها الى التوفيقية النظرية التي تجلت في كتابه (الاورغانون الصغير) .

هيلينا فايكل

برتولت برشت

حديث عن ممثلة المانية كبيرة

وصفها !

امرأة ذات قامة صغيرة ، سليمة البنية ، متناسقة الاعضاء . رأسها كبير منتظم الشكل . وجهها رفيع ، ناعم ، وهي ذات جبين ناهض بعض الشيء ، وشفتين قويتين . صوتها غني مدلهم ، لطيف حتى في عنفوانه ، او في صرخة من الصرخات . حركاتها محددة ، رقيقة .

اخلاقها ؟ طبيعتها ، وهي جهمة ، شجاعة ، واهل للاعتماد . كما انها قليلة الحظ من الشعبية .

وتمثيلها ، ماذا يشبه ؟

عندما مثلت دور الخادمة ، في مسرحية اغريقية ، الخادمة التي اعلنت عن وفاة سيدتها ، كانت تصرخ (ميتة ، ميتة) من مشارف خشبة المسرح ، بصوت واخز ، معدوم العاطفة تماماً ، (ماتت جوكاستا) . لم يكن في الصوت شيء من النحيب قط ، ومع ذلك فقد كان من التحديد والتأثير الذي لايقاوم ، بحيث ان مجرد وفاة جوكاستا في واقعه ، قد احدث من الوقع ، في تلك اللحظة ، مالم يستطع اي حزن ان يحدثه . لم تترك صوتها ليكون ضحية للهلع ، لكنها تركت وجهها ، لقد أرت الحضور تأثير الموت ، في سحنتها البيضاء ، التي تضافر (المكياج) على تقديمها .

ان اعلانها عن ان جوكاستا قضت على نفسها بيدها ، كأن صاعقة اصابتها ، لايسمح الا باليسير من الشفقة على الضحية ، ولكنه يسمح باظهار جـــروت الصاعقة ، حتى ان اكثر المتفرجين عاطفية ، كان مضطراً الى ادراك ما مؤداه أن شيئا حاسما قد جرى ، مما استدعى لفت ذهنه • لقد وصفت ، وهي ذاهلة ، بجملة واحدة واضحة ، امرأة تموت ، وهي بين الهذيـان وفقـدان الوعـي • اما نبرة صوتها حين قالت « كيف انتهت ، لا ندري كيف » فانها لاتسمح باي سوء فهم ، لقد اوضحت بانها لن تقدم معلومات اكثر عما يخص الموت : اشـــارة مقتضبة عن الاحترام الذي لا يتزعزع وكفى • والآن وهي تنحدر على السـلم القصير ، تباعدت خطاها ، بحيث بدت قامتها الصغيرة ، كأنها تقطع مسافة شاسعة من مكان مرعب لا بشرفيه ، الى الناس الذين يقبعون في اسفل الخشبة • وبينما كانت ترفع ذراعيها عالياً ، في تفجع رسمي ، بدت تستدر الشفقة عليها ، باعتبارها الشاهدة على الكارثة • وحين رفعت صوتها قائلة : « تفجعوا الآن ، تحدث النحيب السابق الاقل تبريراً •

ما نوع النجاح الذي نالته ؟

النجاح متواضع ، الا بالقياس الى خبراء الفن • ذلك ان معظم الاخرين كانوا متلهفين لدمج انفسهم بمشاعر الشخوص ، دون ان يسهموا في القرارات الفكرية في صدد المسرحية • وهكذا ، فالقرار الحاسـم الـذي كانت المبشرة به ، لم يكن له اثرٌ يذكر فيهم ، انهم لم يروا فيها غير الكثير من المشاعر •

٢ ــ هبوط فايكل الى الشهرة

(من الليلة الثالثة من الميسنكاوف)

لا اقترح هنا ان اسجل كيف اكملت فنها ، حتى كانت تستطيع حمل الناس على الصراخ والبكاء حين كانت تصرخ ، والضحك حين كانت تضحك ، انهـــا

كانت قادرة على اضطرارهم الى البكاء ، حين كانت تضحك والضحك حين كانت تصرخ • ان ما اقترحه هو تسجيل ما حدث بعد ذلك •

لانها عندما اتمت سيطرتها على فنها وتطبيق تلك السيطرة امام الجمهور الاعظم ــ الشعب ــ في موضوعات عظيمة ، تخص الشعب ، خسرت موقها ، وبدأ هبوطها • وحالما بدأت تلعب اول ادوار شخوصها الجديدة ــ امرأة طاعنة في السن من الشعب العامل ــ لعبت ذلك الدور بطريقة يرى المرء ــ من خلالها ــ بالضبط كيف ان العجوز كانت تقوم بامور مضادة لمصالحها الخاصة ، واخرى تتفق مع ما يفيدها • عندئذ شعر الجمهور ، الذي لم يكن مؤلفاً من العمال ، بعدم الاستقرار •

ان المسارح اللطيفة ، المعدة اعدادا جيدا ، أقفلت ابوابها في وجهها ، وحين ظهرت في قاعات الضواحي تبعتها قلة من الخبراء ، الذين لم يتنكروا لفنها ، ظانين ان فنها لا ينطبق الا على موضوعات أقل شأنا • وهكذا انتشرت الشائعة في كل مكان بما ينبىء بالبرود • ثم جاء العمال في حشود حاشدة ، يستقبلونها بحرارة ، واضعين اياها في المرتبة الاولى ، ولما كانوا مشغولين أكثر بقضاياهم ، لم يعيروها الا بقليل من الضجة • وبعد أن تعلمت بجهد كبير كيف تلفت انظار جمهورها الى الموضوعات العظيمة ، بكلمة اخرى صراع المضطَهَدين ضد المضطهِدين ، كان هذا ما يجب ان تتعلمه ، ولو انه لم يكن سهلا ، كان عليها ان توجه الانتباه منها ، المثلة ، الى المضمون : الى ما يمثل ، لقد كان هذا الامر هو انجازها العظيم ، على وجه الضبط •

العديد من الفنانين يجعلون جمهورهم أعمى واخرس تجاه العالم ، بقدرة مهارتهم الفائقة • اما انجاز ڤايكل ، فقد جعل الجمهور يرى اكثر منها ويسمع أكثر منها • ذلك انها لم تعرض فنا واحدا حسب ، بل فنونا عديدة • لقد أظهرت مثلا كيف يمكن للخير والحكمة أن يكونا فنونا يمكن تعلمها ، بل لابد من تعلمها • غير انها لم ترينا عظمتها الخاصة قط ، انما أرتنا دائما عظمة الذين

صورتهم (مثلتهم) • كانت ترتبك حين يتزلف احدانا اليها قائلا : انك لم تمثلي الام العاملة ، كنت انت تلك الام • كانت تقول بسرعة : انني مثلتها ، لابد انك أحببتها ، ولم تحبني • وحين مثلت مثلا دور الام ، صيادة السمك ، التي فقدت ابنها ، في الحرب الاهلية ، وذهبت لتحارب الجنرالات ، فانها جعلت كل لحظة تاريخية ، وجعلت كل خطبة خطبة لاحد الشخصيات التاريخية • ومع ذلك كان شيء يجري ، في الوقت نفسه ، ببساطة وعلى نحو جد طبيعي • وحين سئلت كيف كانت قادرة على تجعـل المضطَهَدين يثورون بمثل ذلك النبل ، كانت تجيب : من طريق الملاحظة الدقيقة • لم تعرف كيف تجعل الناس يشعرون حسبُ ، بل كيف تجعلهم يفكرون كذلك • اما الافكار التي أثارتها فيهم ، فكانت متعة حقيقية لهم ، عنيفة أحيانا ، ورفيقة أحيانا أخرى • انا هنا ، اتحدث عن العمال الذيـن جاءوا ليشاهدوا تمثيلها • أما خبراء المسرح ، فقد كانوا بعيدين عن المسرح لتحل الشرطة محلهم • ان الصدق الذى اعارت له صوتها وصراحتها ، استنفر القانون الذي وجد لمحاربة العدالة • انها كثيرا ما كانت تجد نفسها ، اثر العـــروض التمثيلية ، قابعة في احدى زنزانات الشرطة ، وفي هذا الوقت جاء صباغ البيـوت (يقصد هتلر) الى السلطة ، فاضطرت الى مغادرة البلاد • انها لم تعرف لغة اخرى غير اللغة التي لم يعرفها أحد مثلها • وهكذا نادرا ما مثلت ، في فرق عماليـــة صغيرة ، بعد القليل من التمرينات ، لمنفين اخرين ، وفيما عدا ذلك ، كانت مشغولة بشؤون المنزل وتربية ابنائها في كوخ صياد سمك ، بعيدا عن أي مســرح • ان رغبتها في التمثيل للعديد من الناس ، جلبتها الى حيث لاتستطيع التمثيل الا امـام القليل جدا منهم • انها ، حينما كانت تظهر على الخشبة ، انما كانت تظهـر في مسرحيات تبين أهوال ذلك الزمان واسباب تلك الاهوال • ربما كان المضطَهَدون الذين سمعوها ، نسوا تلك الصعاب ، لكنهم لن ينسوا الاسباب • لقد كـــانوا يتركون القاعة دائما وهم أشد بأسا على النضال • ارتهم ڤايكل حكمتها وطيبتها • لقد واصلت اكمال فنها أكثر فأكثر ، كما حملت هذا الفن باطراد الى اعمـــاق

أبعد أغوارا . وهكذا ، حين تنازلت تماما عن شهرتها الاولى ، فخسرتها ، بدأت شهرتها الثانية من القاع ، الشهرة التي تأتت من احترام قلة من الكائنات البشرية المضطهدة . كانت منشرحة الصدر ، هدفها ارضاء من في القاع ، هدفها ارضاء العديد ، ان كان الامر ممكنا ، وان لم يكن كذلك ، فتكفيها القلة .

(١) هاينمان ، لندن ، ١٩١١ ؛ كتب الفنون المسرحية ، نيويورك ، ١٩٥٦

اي كوردن كريك

اي • كوردون كريك ، ١٨٧٢ – ١٩٦٦ • كان واحدا ، من اكثر رجال المسرح الحديث اثارة للجدل • اعجبت به شخصيات مشهورة من ييتس الى جان لوي بارو • وقد تميز نقد برناردشو له بعنفه وشدته ، وهذا ما حدث بانتظام على يد لي سيمونسن ، في كتاب الاخير (اعداد المسرح) • كان كريك ، شأنه شأن أخيه آبيا ، مصمما ، ومن هنا ، ربما ينبغي تناوله من خلال تصميماته • ان بيـان (فن المسرح) هو في الوقت الراهن فصل من كتاب (فن المسرح)[1]• ولكنـه كان في الاصل (١٩٠٥) كتيبا منفصلا • وكمعظم كتابات كريك لايعرض آراءه حسب ، بل يقدم انطباعا عن ثورته وشخصيته • ومن أجل ان يطلع القارىء على ما كان يعني كوردون كريك بالقياس الى الناس ، نشير الى رد ارثر سيمونز عليه (١٨٦٥ – ١٩٤٥) بتأريخ ١٩٠٢ ، تحت عنوان (فن جديد للمسرح) و [قد تضمن أخيرا في (دراسات في سبة فنون) •

فن المسرح

الحوار الأول

المخـــــرج : لقد كنت معي في المسرح ، فرأيت تكوينه العام ، مع ما فيــه من خشبة المسرح ، وجهاز استخدام المشاهد ، وجهـاز الانارة ، ومئات الاشياء الاخرى ، وسمعت ماكان ينبغي لي قوله بصـدد المسرح بصفته جهازا ، دعنا الان نخلد الى الراحة في القاعة ، وتتحدث هنيهة عن المسرح وفنه . قل لي ، هل تعرف ما هو فن المسرح ؟

رائد المسرح : يبدو لي ان التمثيل هو فن المسرح .

المخـــــرج : اذن ، هل الجزء يعدل الكل ؟

رائد المسرح : كلا ، طبعا ، لا . هل تعني ، اذن ان المسرحية هي فن المسرح .

المخـــــرج : المسرحية هي عمل ادبي . أليس كذلك ؟ قل لي ، كيــف يستطيع فن ما أن يكون فنا آخر ؟

رائد المسرح : حسنا ، ان قلت ان فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحيــة ، فاذن ، لابد من الاستنتاج ، انه ليس المشاهد ولا الرقص . ومع ذلك لا أستطيع الظن ان هذا الامر هو كذلك ، فيما ستخبرني .

المخـــــرج : كلا ، فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحية ، ليس هـو المشهد ولا الرقص ، انه يتألف من كل هذه الامور مجتمعة ، الفعل هو روح التمثيل ، الكلمات هي جسم المسرحية ، الخط واللون هما قلب المشهد ، الايقاع هو جوهر الرقص .

رائد المسرح : الفعل ، الكلمات ، الخط ، اللون ، الايقاع ! من هذه الامور ، ما هو اهمها بالقياس الى الفن ؟

المخـــــرج : ليس من شيء أهم من آخر ، فهذا اللون ليس أهم من غيره بالقياس الى الرسام ، وهذه النوطة ليست أهم من غيرها بالنسبة الى الموسيقى • فمن ناحية ، ربما يكون الفعل الجزء الاثمن • ذلك ان للفعل صلة بفن المسرح مماثلة لصلة الرسم بالتصوير (الرسم بالاصباغ) او الميلوديا بالموسيقى • لقد انبثق فن المسرح من الفعل ـ الحركة ـ الرقص •

رائد المسرح : كنت دائما مساقا للظن انه انبثق من الكلمة ، وان الشاعر كان ابا المسرح •

المخـــــرج : هذا اعتقاد عام ، تدبره قليلا • ان خيال الشاعر يجد الصوت في الكلمات ، في جمال اختيارها • انه ، اما ان يلقيها ، واما ان يغنيها وينتهي الامر • فالشعر الملقى او المغنّى هو لآذاننا ، ومن ثم ـ من خلالها ـ لخيالنا • لن يكون الامر مجديا ، ان اضاف الشاعر الحركة الايمائية لالقائه او لاغنيته ، انه ، سيفسد كل كل شيء اذا فعل ذلك •

رائد المسرح : نعم ، هذا واضح لي • افهم جيدا ان اضافة الحركة الايمائية الى قصيدة غنائية يمكن ان تنتج نتيجة غير منسجمة • لكن ، أينطبق المنطق ذاته على الشعر الدرامي ؟

المخـــــرج : هذا بالتوكيد ما سأفعله • تذكر انني لا اتحدث عن الدراما ، بل عن القصيدة الدرامية • الشيئان منفصلان • القصيدة الدرامية وجدت للقراءة • اما الدراما فليست للقراءة ، بل لكي تشاهدعلى خشبة المسرح• لذلك ،فان الحركة الايمائية ضرورية

للدراما ، وهي غير مجدية للقصيدة الدرامية . من العبث الكلام على هذين الشيئين : الحركة الايمائية والشعر ، على اعتبار وجود صلة بينهما . والان ، كما انه ينبغي ألا تخلط بين الشعر الدرامي وبين الدراما ، كذلك ، ينبغي لك ألا تخلط بين الشاعر الدرامي و (الكاتب) الدرامي . الاول يكتب للقارىء او المستمع ، والثاني يكتب لجمهور المسرح . هل تعرف من كان ابا (الكاتب) الدرامي ؟

رائد المسرح : كلا ، لا اعرف . لكنني افترض انه الشاعر الدرامي .

المخـرج : انت مخطىء . كان الراقص ابا (الكاتب) الدرامي . والان ، قل لي ، ما هي المواد التي استخرج منها الدرامي أول قطعة كتبها ؟

رائد المسرح : اخمن انه استخدم الكلمات نفسها ، التي استخدمها الشاعر الغنائي .

المخـرج : انت مخطىء أيضا ، هذا ما يفترضه الآخرون الذين لم يطلعوا على طبيعة الفن الدرامي . ان الدراميين الاوائل كانوا اطفال المسرح . اما الدراميون الحديثون فليسوا كذلك . لقد فهم الدرامي الاول ما لم يستطع الدرامي الحديث فهمه بعد . كان يعرف انه وزملاؤه حين يظهرون امام الجمهور ، فهو بينهم متلهف لان يرى ما سيفعله ، اكثر من تلهفه لسماع ما سيقوله . كان يعلم ان العين سريعة التأثر شديدته ، اكثر من اية حاسة اخرى ، ذلك انها ، بلا جدال ، أرهف حاسة في جسم الانسان. ان أول شيء يلقاه عند ظهوره امام الجمهور ، هو العديد من تلك العيون المتلهفة الجائعة ، حتى ان الرجال والنساء الجالسين

على مبعدة منه الى حد لايستطيعون سماع ما يقوله ، يبـدون قريبين منه ، بسبب من رهافة عيونهم المتسائلة • انه ، يتحدث الى هؤلاء ، الى الجميع ، اما شعرا واما نثرا ، لكن دائما ضمن الفعل ، الفعل الذي يتمثل في الرقص ، او الفعل النثري الذي يتمثل في الحركة الايمائية •

رائد المسرح : انا مهتم جدا ، امض ، فيما انت ماض فيه •

المخـــــرج : كلا لنستجمع قوانا ، ولنختبر موقعنا • قلت ان الدرامي الاول كان ابن الراقص ، اي انه كـان ابـن المسـرح ، وليـس ابـن الشاعر • وقد قلت تواً ان الشاعر الدرامي الحديث هـو ابـن الشاعر ، وهو يعرف فقط كيف يصل الى آذان سامعيه ، لاغير• ومع ذلك ، ألا يذهب الجمهور الحـديث الى المسـرح لرؤيـة الاشياء ، كشأنه في الماضي ، لابغية الاستـماع الى اشـياء ؟ في الواقع ، الجماهير ، في العصر الحديث ، تصر على النظر وعـلى اشباع اعينها ، على الرغم من دعوة الشاعر ، لتستخدم آذانهـا فقط • انا لا اقول او الحّ ان الشاعر كاتب مسرحيات سيء ، او ان له تأثيراً رديئاً في المسرح • كل ما ارغب فيه هو ان تفهم ان الشاعر ليس من المسرح في شيء ، وهو لم ينحدر من المسرح قط ، ولايمكن ان يكون من المسرح ، ان الكاتب الدرامي ، من بين الكُتّاب ، هو الوحيد الذي له حق البنوة للمسرح ، وهو حق رقيق جداً • لنستمر • النقطة التي اريد ابرازها ، هي ان الناس مازالوا يحتشدون ليروا المسرحيات لا ليستمعوا اليها • لكن ، ماذا يثبت هذا الامر ؟ يثبت ان الجماهـير لـم تتغيّر • انها هناك بالوف اعينها ، كما كانت في السابق ، تماماً• وفي هذا ما فيه من الغرابة ، لان كتاب المسرحيات والمسرحيات

تغيروا جميعاً • لم تعد المسرحية توازناً بين الافعال والكلمات والرقص والمشهد بل اصبحت كلها اما كلمات واما مشهداً • فمسرحيات شكسبير ، مثلاً ، تختلف كل الاختلاف عن مسرحيات المعجزات والاسرار الاقل حداثة ، التي وضعت باسرها للمسرح • فهاملت ـ بطبيعتها ـ لاتصلح للعرض المسرحي • ان (هاملت) وغيرها من مسرحيات شكسبير تمتاز بشكل واسع وكامل عند القراءة ، بحيث يمكن ان تفقد الشيء الكثير ، لدي عرضها علينا ، بعد المعالجة المسرحية • اما اذا كانت قد مُثلت ، في عهد شكسبير ، فهذا لايثبت شيئاً • ومن جهة اخرى ، فسأخبرك عما كان جديراً بالمسرح ـ ان الاقنعة والمهرجانات كانت نماذج جميلة وخفيفة من المسرح • لوكانت المسرحيات وضعت لكي تُشاهَد ، فسنجدها غير كاملة عند قراءتها • والان ، لن يقول الذين يقرأون (هاملت) انها باهتة ، غير كاملة ، ومع ذلك سيأسف كثيرون بعد مشاهدة تمثيل المسرحية ، فيقولون : « كلا ، هذه ليست هاملت شكسبير » • حين يتعذر اضافة شيء لتحسين العمل الفني ، يمكن القول عنه انه « تام » كامل • كانت مسرحية هاملت تامة ، كاملة ، عندما كتب شكسبير آخر كلمة من الشعر المرسل (غير المقفى) ، اما بالقياس الينا ، فان اضافة الحركة الايمائية ، المشهد ، الملابس ، او الرقص اليها ، تحمل على التلميح الى انها غير كاملة اذ هي بحاجة الى هذه الاضافات •

رائد المسرح : اذن ، اتعني ان هاملت يجب الا تُمثل ابداً ؟

المخـــــرج : اذا أجبت (بلى) فما جدواى ذلك ؟ ستظل هاملت في نطاق التمثيل ، لبعض الوقت • وسيظل واجب الممثلين متمثلاً في

وضع احسن جهودهم في خدمتها • لكن ، كما اسلفت القول ، ينبغي للمسرح ألاّ يعتمد على تمثيل مسرحية ابد الدهر ، عليه، في الوقت المناسب ، تمثيل مسرحيات ذات صلة بفنه •

رائد المسرح : مسرحية للمسرح ، ايكون مثل هذا العمل غير متكامل اذا طبع في كتاب او القي في تلاوة ؟

المخـــــرج : نعم ، غير متكامل في اي مكان ، الا على خشبة المسرح • لابد ان تكون عديمة الفن ، غير مرضية ، حين تقـرأ او مجـرد ان تسمع ، لانها غير كاملة ، بغير فعلها، لونها ، خطها ، وايقاعهـا في الحركة ، وفي المشهد •

رائد المسرح : هذا الامر يعنيني ولكنه يذهلني في الوقت ذاته •

المخـــــرج : ربما كان ذلك كذلك ، لانه جديـد بعض الشـيء • حدثني ما الذي يذهلك بخاصة •

رائد المسرح : حسنا ، قبل كل شيء ، لم آخذ بعين الاعتبار واقع الفن المسرحي من حيث تكوينه ومايتألف منه قط فهو للكثيرين مجرد متعـة لاغير •

المخـــــرج : ولك انت ؟

رائد المسرح : اواه ، كان دائماً سحراً ، نصفه متعة ونصفه تمرين ذهني • لقد كان العرض يمتعني دائماً • اما تمثيل الممثلين ، فكان في اغلب الاحيان ، يثقفني •

المخـــــرج : هذا ، في الواقع ، ضرب من الرضا غير المتكامل • تلك نتيجة طبيعية لمشاهدة شيء غير كامل ، والاستماع اليه •

رائد المسرح : غير اني شاهدت بعضاً من المسرحيات القليلة ، التي بدت مرضية لي •

المخـــــرج : ان كنت قد رضيت تمام الرضاء بشيء واضح الابتذال ، فربمـا مرد ذلك ، انك قد لا تكون ساعياً لشيء اشد ابتذالاً ، فوجدت شيئاً احسن قليلاً مما توقعت ؟ ان بعضهم يذهبون الى المسـرح وفي انتظارهم الضجر . وهذا وضع طبيعي ، لانهم ، تربوا ، على البحث عن الامور المتعبة . عندما تقول انك رضيت ، بما يقدم في المسرح الحديث ، فانك تبرهن على ان الفن لم يتدهور فقط، بل ان جزءاً من الجمهور قد اصابه الانهيار ايضاً . ان هـذا الامر ينبغي ألاّ يبعث فيك اليأس . عرفت ذات مرة رجـلاً كانت حياته مكتظة بالاعمال الى حد انه لم يستطع قط ان يستمع الى موسيقى غير موسيقى ارغن الشارع . كانت تلك الموسيقى المثل الاعلى بالقياس اليه . ومع ذلك ، انت تعلم بوجود موسيقى احسن من تلك في العالم . والواقع ، ان موسـيقى الارغـن اليدوي ، هي اسوأ موسيقى . اما اذا شاهدت ذات يوم قطعـة فعلية من الفن المسرحي ، فلن تتسامح ابداً مع ما يُلقى عليك اليوم عوضاً عن الفن المسرحي . ان سبب عدم تلقيك لعمل فني على المسرح ، لايعود الى الجمهور الذىلايريد مثل هذا الفن،ولا لأنه لا يوجد حرفيون جيدون في المسرح ، يستطيعون ان يعدّوه لك ، بل مردّ ذلك حاجـة المســرح للفنان . تذكـر ، فنان المسرح ، لا الرسام او الشاعر او الموسيقى . ان العديـد من الحرفيين الذين ذكرتهم ، بل كلهم عاجزون ، بهذا القدر او ذاك ، عن تغيير الوضع . انهم مجبرون لتجهيز ما يطلبه مدراء المسرح ، الا انهم يفعلون ما يفعلون عن طواعية . اما ظهـور الفنان في المسرح ، فسيغير كل شيء . فهو بالتدريج وبالتوكيد، سيلف حوله خيرة الحرفيين الذين ذكرتهم ، وهم بمجموعهـم سيرفدون فن المسرح بحياة جديدة .

رائد المسرح : لكن ، ماذا عن الآخرين ؟

المخـــــرج : الاخرون ؟ ان المسرح الحديث مليء بهؤلاء ، من الحرفيين غير المدربين وغير الموهبين • ساقول شيئاً واحداً عنهم • اعتقد انهم غير مدركين لضعف قابلياتهم • ان السبب في ذلك لايعود الى الجهل من قبلهم ، بل الى البراءة • ومع ذلك اذا كان هؤلاء الرجال يدركون ولو لمرة واحدة ، انهم حرفيون وسيتدربون على اعتبارهم كذلك فهذا يكفي • انا لا اتحدث عن نجاري المسرح، او الكهربائيين،او صانعي الشعر المستعار،اوخياطي الملابس ، او رسامي المشاهد ، والممثلين (في الواقع ، هؤلاء حرفيون ممتازون متحمسون ، بهذا الشكل او ذاك) — انما انا اتحدث بصورة رئيسة عن المخرج • اذا كان المخرج يدرب نفسه تقنيا بقصد تفسير مسرحيات الدرامي ، فانه ، بمرور الزمن ، والتطور التدريجي سيسترجع الارض التي فقدها للمسرح ، وسيستعيد فن المسرح الى موطنه ، عن طريق عبقريته الخلاقة ، في نهاية المطاف •

رائد المسرح : اذن ، انت تقدم المخرج على الممثلين ؟

المخـــــرج : نعم ، ان علاقة المخرج بالممثل هي — على وجه الضبط — كعلاقة قائد الاوركسترا باعضائها ، او علاقة الناشر بالطبّاع•

رائد المسرح : هل تعتبر المخرج حرفياً لا فناناً ؟

المخـــــرج : حين يفسر مسرحيات الكاتب الدرامي — من خلال ممثليه ورسّامي المشاهد ، وغيره من الحرفيين ، فهو عندئذٍ حرفي — بل استاذ الحرفيين ، اما حين يستطيع الهيمنة على استخدام الافعال والكلمات والخط واللون والايقاع فهو عند ذاك ، قد يصبح فناناً يعتمد على نفسه •

رائد المسرح : هل يعتمد ايمانك باحياء الفن على ايمانك باحياء المخرج ؟

المخـــــرج : نعم ، بالتوكيد ، بكل توكيد . هل تظـن لحظـة اني ازدري بالمخرج ؟ بالحري ، انا ازدري بكل انسان ، يخيب في مجمل واجبه ، بصفته مخرجاً .

رائد المسرح : ماهي واجباته ؟

المخـــــرج : ماهي حرفته ؟ سأخبرك . ان عمله بصفتـه مفسـراً لمسـرحية الكاتب الدرامي سيجري على النحو التالي تقريبـاً : يتسلـم (المخرج) نسخة المسرحية من يد الكاتب الدرامي واعداً ان يفسرها حسب مؤشرات النص (تذكر انني اتحدث عن صفوة المخرجين) . ثم يقرأ المسرحية ، وفي غضون القـراءة الأولى ينبغي ان يمثل امامه اللون والنبرة والحركة والايقاع وكـل ما سيتخذه العمل من امور بوضوح وجلاء . امـا الارشـادات المسرحية ، وصف المشاهد الخ التي قد يضمّنها المؤلـف في نسخته ، فلن يعيرها اهتماماً ، لانه اذا كان استاذ حرفته ، فهو لن يتعلم شيئاً منها .

رائد المسرح : انا لا افهمك تماماً . هل تعني ان الكاتب المسرحي هـو الذي يتحمل مشاق وصف المشهد ، الذي يتحرك الرجال والنسـاء في نطاقه ويتكلمون ، بينما المخرج لا يلحظ تلك الارشادات — بل لا يعيرها باي اهتمام ؟

المخـــــرج : لا فرق فيما اذا اعتبرها او لم يعتبرها . ان ما ينبغي الاهتـمام به ، هو ان يجعل فعله ومشهده متناسقين مع الشعر والنثر ، مع الجمال والاحساس به . ومهما تكن الصورة التي يريدنـا

الدرامي ان تتعرف عليها ، فهو سيصف مشهده ، في غضون تطور الحديث بين الشخوص . لنأخذ مثلاً المشهد الاول في (هاملت) فهو يبدأ على هذا النحو :

« بـير[1] : مَنْ هناك ؟

فران[2] : بل ، اجبني ، قف ، واكشف عن نفسك

بـير : عاش الملك

فـران : برناردو ؟

بـير : هو بنفسه

فـران : جئت بالضبط في ساعتك .

بـير : فرانسيسكو ، دقت الساعة الثانية عشرة ، تهيأ للفراش

فـران : شكراً جزيلاً لهذه النجدة ، البرد شديد ، وانا مريض القلب .

بـير : أكانت حراستك هادئة ؟

فـران : لم يتحرك جُرَذ .

بـير : حسناً ، تصبح على خير . ان التقيت بهوراشيو ومارسيلوس منافسي ، في الحراسة ، ناشدهما بان يستعجلا . . . »

هذا الدليل كان للمخرج . فهو يفهم منه ان الساعة هي الثانية عشرة ليلاً . والمكان مكشوف . وتبديل نوبة بعض حراس القلعة جارٍ . والطقس بارد جدا ، الليل مدلهم وهادىء جداء اما « الارشادات المسرحية » الاضافية ، من قبل الدرامي ، فهي امور تافهة .

---

(1) بير : مختصر برنادو . (2) فران : مختصر فرانسيسكو .

رائد المسرح : واذن ، ارى في تصورك انه لا ينبغي للمؤلف ان يكتب اليه ارشادات مسرحية ، مهما تكن ، كما يبدو انك تعدّ الامر اساءة من المؤلف اذا فعل ذلك .

المخــــرج : حسناً ، اليس ذلك اساءة لرجال المسرح ؟

رائد المسرح : كيف ؟

المخــــرج : قبل كل شيء حدثني عن اكبر اساءة يستطيع الممثل ان يوجهها الى الكاتب الدرامي .

رائد المسرح : ان يلعب دوره على نحو رديء ؟

المخــــرج : كلا ، قد يثبت ذلك ان الممثل حرفي رديء .

رائد المسرح : اخبرني ، اذن .

المخــــرج : ان اكبر اساءة يمكن ان يوجهها الى الكاتب الدرامي هي اقتلاع كلمات او اسطر في مسرحيته ، او ما يعرف بالتوقف الفجائي (gag) ، انها اساءة ان تنتهك حرمة الكاتب المسرحي الوحيدة . إذ ليس من المعتاد التوقف الفجائي في (مسرحيات) شكسبير ، اما اذا حدث ذلك ، فلن يمر الحال بغير شجب وادانة .

رائد المسرح : لكن ما علاقة ذلك بالارشادات المسرحية التي يقدمها الكاتب المسرحي ، وكيف يسيء الكاتب المسرحي للمسرح ، حين يُملي هذه الارشادات ؟

المخــــرج : انه يسيء حين يعتدي على مصونات تلك الارشادات ، فاذا كان التوقف الفجائي او اجتثاث بعض ابيات الشاعر اساءة ، فالعبث بفن المخرج اساءة كذلك .

رائد المسرح : واذن ، فكل الارشادات المسرحية ، في مسرحيات العالم ، غير مجدية ؟

المخـــــرج : نعم ، بالقياس الى المخرج والممثل بغيران يكون الامر كذلك بالقياس الى القاريء •

رائد المسرح : الا شكسبير

المخـــــرج : شكسبير نادراً ما يوجه المخرج • افحص بدقة هاملت ، روميو وجوليت ، الملك لير ، عطيل ، او اي أثر من الاثار العظيمة ، باستثناء بعض المسرحيات التاريخية التي تشتمل على اوصاف الاملاك الخ ماذا تجد ؟ كيف توصف المشاهد في هاملت ؟

رائد المسرح : في نسختي وصف واضح • فيها « الفصل الاول ، المشهد الاول • السينور • منصبة امام القلعة »

المخـــــرج : ازاك تتصفح طبعة متأخرة فيها اضافات لشخص يدعى مالون ، اما شكسبير فلم يكتب شيئاً على هذا النحو ، بل كتب (الفصل الاول • المشهد الاول) •• والآن دعنا ننظر الى روميو وجوليت فماذا في كتابك ؟

رائد المسرح : فيه « الفصل الاول ، المشهد الاول • فيرونا • محل اجتماع عام » •

المخـــــرج : والمشهد الثاني ؟

رائد المسرح : فيه « المشهد الثاني • شارع »

المخـــــرج : والمشهد الثالث ؟

رائد المسرح : « المشهد الثالث • غرفة في دار كابوليت »

المخـــــرج : والان ، هل تود ان تستمع الى الارشادات المشهدية التي كتبها شكسبير فعلياً لهذه المسرحية •

رائد المسرح : نعم .

المخـــــرج : كتب « الفصل الاول . المشهد الاول » ولم يكتب كلمة اخرى، بصدد التمثيل او المشاهد ، في المسرحية برمتها . والآن لنأخذ (الملك لير) .

رائد المسرح : كلا ، في هذا ما فيه من كفاية . اني ارى الامر واضحاً . من الجلي ان شكسبير قد اعتمد على ذكاء رجال المسرح ، لاكمال المشاهد استناداً الى مؤشراته .. هل تنطبق الحال نفسها بالقياس الى الافعال ؟ الم يضع بعض الاوصاف ، من خلال هاملت ، ك « قفز هاملت الى قبر او فيليا » و « اشتبك لاريتس معه » وبعدئذ « فرقت الحاشية بينهما فخرجا من القبر » ؟

المخـــــرج : كلا ، ولا كلمة واحدة . ان الارشادات المسرحية ، من اولها الى آخرها من الابتكارات المُدّجنة ، التي قدمها محررون مختلفون من اضراب مالون وكامبل وثيوبالد ، الذين اقترفوا طيشاً بعبثهم بالمسرحية ، طيشاً مازلنا ، نحن رجال المسرح ، نعاني منه

رائد المسرح : كيف حدث ذلك ؟

المخـــــرج : مرد ذلك ، ان احدنا يقرأ شكسبير فيرى ، من خلال ذهننا ، بعض التركيبات الاخرى للحركات على نحو يناقض (تعليمات) هؤلاء السادة ، ولنفرض اننا نعرض افكارنا على المسرح ، ان ما سيحدث على الفور ، هو اننا سنُعّنف تعنيفاً شديداً ، يواجهنا به رجل (عارف) يتهمنا بتغيير ارشادات شكسبير ، بل اكثر من ذلك ، تبديل مقاصده نفسها .

رائد المسرح : لكن ، ألا يعلم من تسميهم « رجالاً عارفين » ان شكسبير لم يكتب ارشادات مسرحية ؟

المخــــرج : يستطيع المرء ان يخمن مجرد تخمين، ان الحال كذلك،استناداً الى نقداتهم الخرقاء • على اي حال ما اريد ان ابيّنه لك ، ان شاعرنا العظيم الحديث،ادرك عدم ضرورة الارشادات المسرحية، وقلة الذوق في اضافتها • ومن هنا ، نستطيع التوكيد على ان شكسبير استوعب عمل حرفي المسرح ، المخرج ، ودور هذا المخرج في خلق المشاهد التي تنتظمها المسرحية •

رائد المسرح : لقد اخبرتني بما يتألف منه كل دور •

المخــــرج : تماماً • والان وقد تجاوزنا الخطأ فيما يخص فائدة ارشادات المؤلف نستطيع ان نواصل الحديث في الطريقة التي يستخدمها المخرج في تفسيره الامين لمسرحية الكاتب الدرامي • قلت : انه يُقسم على تتبع النص بامانة ، مبتدئاً عمله بقراءة النص قراءة تمحيص للحصول على الانطباع الرئيس ، ومن خلال القراءة يشرع في رؤية كامل اللون والايقاع والفعل • ثم يضع المسرحية جانباً بعض الوقت ليمزج ـ في ذهنه ـ لوحة الالوان ، (اذا جاز استعمال تعبير الرسام) التي استدعاها انطباع المسرحية • ومن ثم ، اثناء القراءة الثانية للمسرحية ، يتألق الجو حوله ، استعدادا للتجربة • وفي نهاية القراءة الثانية ، سيجد انطباعاته الاكثر تحديداً ، قد نالت تعزيزاً واضحاً لاسبيل للخطأ اليه ، كما ان بعض انطباعاته الاقل ايجابية ، قد تلاشت • وبعد ذلك ، سيضع ملاحظاته • من الممكن انه ، حتى الآن ، سيشرع في عرض مقترحاته ، فيما

يخص الخطوط والالـوان ، وبعض المشاهـد والافكـار التي تحتشد في ذهنه ، ألا ان هذا الامر قد يتأخر ، الى ان يعيد قراءة المسرحية اكثر (من عدة) مرات على الاقل .

رائد المسرح : لكنني اعتقد ان المخرج يترك ذلك القسم من المسرحية ، واعني به تصميم المشاهد الى رسام المشاهد ؟

المخـــــرج : نعم ، انه يفعل ذلك بصورة عامة . وهـذا هـو الخطأ الأول للمسرح الحديث .

رائد المسرح : ما وجه الخطأ في ذلك ؟

المخـــــرج : انه يتمثل على هذا النحو : كتب (أ) مسرحية فوعد (ب) ان يفسرها بأمانة . وفي امر دقيق كتفسير شيء مراوغ (زئبقي) يُمثل في روح المسرحية ، مَنْ تصور سيستطيع الحفاظ على وحدة تلك الروح بالتوكيد ؟ هل من المستحسن ان يقوم (ب) بسائر العمل بنفسه ؟ او ان يعطي العمل الى ايدي (حـ) و (د) و (هـ) وكل من هؤلاء يرى ويفكر بخلاف (ب) او (أ)

رائد المسرح : طبيعي من المستحسن ان يقوم الاول بالعمل . لكن أمن الممكن لشخص واحد ان يقوم بعمل ثلاثة رجال ؟

المخـــــرج : ان هذا هو السبيل الوحيد ، الذي يمكن سلوكه ، اذا أريـد الحفاظ على الوحدة ، وهي الشيء الوحيد الحيوي ، بالقياس الى العمل الفني .

رائد المسرح : واذن ، لاينبغي للمخرج أن يستدعي رسام المشاهد ، ليصمم لـه مشهدا ما ، بل يترتب عليه التصميم بنفسه ؟

المخـــــرج : بالتوكيد • تذكر ان عليه ألا يجلس ويرسم تصميما جميـلا ، دقيقا تاريخيا فقط ، بما فيه الكفاية من الابواب والنوافذ ، في مواقع فاتنة • عليه ، قبل كل شيء ان يختار الالوان التي تبدو له منسجمة مع روح المسرحية ، نابذا الالوان الاخـــرى غير المنسجمة • ثم يحبك بعض الموضوعات في نموذج ، كقوس من الاقواس ، او نافورة ، او شرفة او سرير ، واضعا الموضـوع المختار في صدارة تصميمه ، مضيفا الى ذلك كل الموضـــوعات المطروقة في المسرحية ، التي لابد ان تشاهد بالضرورة • فضلا عن الشخوص التي ستظهر تدريجا في المسرحية ، مع كل حركة وكل لباس • عند ذاك ، يحتمل كثيرا الا يقع في العديد من الاغلاط في نموذجه • اما اذا حدث خلاف ذلك ، فعليه ان ينتزع التصميم ، ويعود ادراجه لتصحيح الغلط الذى تردى فيه ، حتى ولو اقتضت الحال الرجوع الى البداية ، والشروع بتخطيط النموذج من جديد ، او حتى الابتداء من نموذج جديد • على كل حال، لابد للتصميم بأسره ان يتطور بانسجام وبطء، لكي تقنع عين المتفرج بما ترى • وبينما يحضر هـذا النمـوذج للرؤية ، يعود المصمم لينساق بصـــوت الشعر او النثر ، او بالاحساس او الروح • وسرعان ما يتم اعداد كل شيء ، ليبدأ العمل الفعلي •

رائد المسرح : أي عمل فعلي ؟ يبدو لي ان المخرج قد انجز الشيء الـكثير مما يسمى بالعمل الفعلي •

المخـــــرج : حسناً ، ربما كان ذلك كذلك . غير ان الصعاب بدت تظهر . اعني بالعمل الفعلي ما هــو بحاجة الى جهود ذات مهـــارة كرسم المسافات الكبيرة من (الجنفاص) للمشاهد ، واتمام خياطة الملابس .

رائد المسرح : لن تقول لي ان المخرج هو الذي يرسم مشاهده بنفسه ، وهو الذي يفصل الملابس ويخيطها .؟

المخـــــرج : كلا ، لن اقول انه يفعل ذلك في كل حالة لكل مسرحية ، غير انه لابد قد فعل ذلك ، في وقت ما ، خلال تلمذته ، او لانــه قرأ بامعان جميع النقاط التقنية لهذه الحرف المعقدة . عندئذ سيكون جديرا بقيادة هؤلاء الحرفيين الماهرين ، في مختلف فروع العمل . وبعد الشروع الفعلي باعداد المشاهد والملابس ، توزع الادوار على مختلف الممثلين ، الذين يتعلمون الكلمات ، قبل البدء باول تدريب . (ربما تظن ان هذه ليست العـادة ، لكني أرى أن تكون تحت أنظار المخرج الذي وصــفته) . وفي الوقت نفسه ، بينما تكون المشاهد والملابس على وشـــك الاعداد . لن احدثك عن أهمية الجهد ، بل عن مقـــداره ، للوصول الى هذا الحد من تحضير المسرحية . ومع ذلك ، مع اتمام وضع المشاهد على خشبة المسرح ، وارتـــداء الممثلين للملابس ، تظل صعوبة العمل كبيرة .

رائد المسرح : اذن ، لم ينته عمل المخرج بعد ؟

المخـــــرج : ينتهي ! ماذا تعني ؟

رائد المسرح : حسنا ، اعتقد الان ان ا لمشاهد والملابس ، قد أعدت ، ولم يبق للمثلين والممثلات الا اتمام العمل المتبقي .

المخـــــرج : كلا ، ان أهم عمل للمخرج ، يبدأ الان . لقد أعد مشهده ، وارتدت شخوصه ملابسها . وبالايجاز ، ها ان نوعا من صور الاحلام ماثل امامه . انه يخلي المسرح من الممثلين جميعـا ، باستثناء واحد او اثنين او اكثر من الشخوص الذين ستبدأ بهم المسرحية . ثم يبدأ بتنظيم جهاز الاضاءة ليسلطها على هـذه الشخوص وعلى المشهد معا .

رائد المسرح : الا يخضع هذا القسم من العمل لحكمة الكهربائي المسـؤول ورجالـه[1] ؟

المخـــــرج : تنفيذ ذلك خاضع لهم ، لكن طريقة التنفيذ هي من مهمـات المخرج . ولما كان هذا الرجل ذا ذكاء وتدريب ، كما قلـت آنفا ، فله ان يلجأ الى اسلوب خاص في اضاءة مشهده لهـذه المسرحية ، كما فعل باسلوبه الخاص ، في صدد رسم المشـهد واكساء الشخوص . اما اذا كانت كلمة (انسجام) غير ذات موضوع بالقياس اليه ، فمن حقه ان ينبذها لاول طارىء .

رائد المسرح : هل تعني فعلا انه درس الطبيعة دراسة فاحصة ، بحيث يستطيع توجيه الكهربائيين لكي تبدو الشمس مشرقة ، على هذا المستوى او ذاك ، او كأن نور القمر قد اغرق الغرفة من الداخل ، بهذا المقياس من القوة او ذاك .

المخـــــرج : ليس بودي ان اقترح ذلك ، لان المخرج لن يحاول ابدا استعادة

---

(١) سألت سيدة ساحرة ، قائلة : (لماذا اضاعة الوقت بالكلام مع رجل سخيف كرائد المسرح هذا ؟) وبدون انتظار جواب . كان جوابي : (المرء لايتكلم مع العقلاء ، انما يستمع اليهم) .

اضواء الطبيعة . وهذا امر يستعصي على المحاولة . ذلك ان استعادة خلق الطبيعة ليست هي القضية المطروحة ، بل الايحاء ببعض وسائلها الاكثر جمالا وحيوية ، وهذا ما سيحاوله المخرج. والا فكل شيء خلاف ذلك ، ليس غير ادعاء بالقدرة على كل شيء ، وهو ادعاء باهظ الثمن . قد يكون هدف المخرج هو الوصول الى مرتبة الفنان . اما محاولة التسلق الى مراتب الشرف السماوية ، والارتفاع الى الاعالي ، فمسألة غير لائقة به . يمكن تجنب هذا الموقف تجنباً تاماً ، بعدم محاولة اعتقال الطبيعة او استنساخها ، لان الطبيعة عصية تأبى ان تسجن، كما لا تسمح لاي كان ان يستنسخها بنجاح مهما يكن يسيرا .

رائد المسرح : اذن ، ماهي الوسيلة التي يلجأ اليها في العمل ؟ ماهو دليله في مهمة اضاءة المشهد والالبسة ، التي تحدثنا عنها ؟

المخــــرج : ماهو دليل عمله ؟ انه المشهد والملابس والشعر والنثر والحس المسرحي . كل هذه الامور قد تضافرت في وحدة منسجمة ، كما اسلفت ، الواحد مع الآخر ، لتجرى في سيولة ناعمة ، لابد ان تتواصل ببساطة . كما ينبغي للمدير ان يكون الشخص الوحيد الذي يعرف كيف يحتفظ بهذا الانسجام الذي خلقه منذ البداية .

رائد المسرح : هل لك ان تحدثني بشيء من الاسهاب عن الاضاءة الفعلية للمشهد والممثلين ؟

المخــــرج : بالتوكيد . ما الذي تريد معرفته ؟

رائد المسرح : حسنا ، الا تخبرني ، لماذا يضعون اضواء على طول ارضية خشبة المسرح ، وهم يسمونها ، على ما اظن ، اضواء مقدم المسرح

المخـــــرج : نعم ، اضواء مقدم المسرح

رائد المسرح : ولماذا توضع على الارضية ؟

المخـــرج : ان هذا السؤال واحد من الاسئلة التي حيرّت رجال اصلاح المسرح جميعاً ، فلم يستطع احد منهم ان يجد جواباً ، لسبب بسيط ، هو عدم وجود جواب . لم يكن ثمة جواب قـط ، ولن يكون هناك جواب ابداً . الشـيء الوحيـد الذي يجـب عمله هو الغاء هذه الاضواء بر ُمتها في كل المسارح باسرع مـا يمكن من الوقت ، دونما حديث عنها . انها احد هذه الاشياء الغريبة ، التي لايستطيع ايّ كان تفسيرها ، والتي هي مبعـث دهشة الاطفال دائماً . في سنة ١٨١٢ ، ذهبت نانسي ليـــك الصغيرة الى مسرح (دروري لين) . يحدثنا ابوها بانها هـي الاخرى دهشت من تلك الاضواء ، فقالت :

صف من الاضواء ،

ما اشد توهجها ،

واعجباً ، لماذا يحتفظون

بها ، على الارض .

كان ذلك في سنة ١٨١٢ ، ومازال العَجَب يثيرنا •

رائد المسرح : حدثني صديق ممثل ذات مرة ، انه اذا انتفت هذه الاضـواء ، فستبدو وجوه الممثلين قذرة •

المخـــــــرج : كانت هذه ملاحظة رجل لم يفهم انه عوضاً عن تلك الاضواء ، يسعه الإفادة من طريقة اخرى للاضـاءة يمكـن تبنيها لانـارة الوجوه والشخوص • ان مثل هذا الامر البسيط لم يحدث قط ان جلب انظار اناس ، لم يخصصوا قليلاً من الوقـت حتـى لدراسة متواضعة لفروع الحرفة الاخرى •

رائد المسرح : ألا يدرس الممثلون حِرَف المسرح الاخرى ؟

المخـــــــرج : كلا ، قاساً على القاعدة • والدراسة ، مـن بعض الاوجـه ، تتناقض مع حاة الممثل نفسها • اذا كان على الممثل الذكي ان يخصص كثيراً من الوقت لدراسة كل فروع الفن المسرحي ، فانه سيتوقف تدريجيا من التمثيل ، وسينتهي بان يصبح مديرا لمسرح • ذلك ان الفن برمتـه يستغرق كل شـيء بالمقارنـة الى حرفة التمثيل على انفراد •

رائد المسرح : وقد اضاف صديقي ، الممثل ، الى ما سبق ، انه لو رفعت اضواء مُقدّم المسرح ، لما تمكن الجمهور من رؤية تعبيرات وجهه •

المخـــــــرج : لو قال ذلك هنري ارفنغ او اليا نورادوسا ، لكان في الملاحظة بعض المعنى • ان وجه الممثل الاعتيادي ، اما عنيف التعبير واما

عنيف في عدم التعبير ، الى حد كان من الخير للمسارح لو انتفت فيها اضواء مقدم المسرح ، ليس هذا فقط ، بل لو انتفت فيها كل الاضواء . وبالمناسبة ، للودفيغ سيللر نظرية ممتازة تتعلق باصول اضواء مقدم المسرح في كتابه (الديكور والالبسة والاخراج في القرن السابع عشر) . كانت طريقة اضاءة المسرح تعتمد على ثريات كبيرة ، دائرية او مثلثة ، معلقة على رؤس الممثلين وافراد الجمهور ، وفي رأى سيللر ، ان نظام اضواء مقدم المسرح يعود ـ في اصله ـ الى المسارح الصغيرة البسيطة ، التي لم تستطع توفير ثريات ، مما تسبب في وضع قناديل (الوَدَك) على ارضية واجهة المسرح . اعتقد ان هذه النظرية صحيحة ، لان الحس السليم ، لم يكن ليستطيع ان يجترح غلطة فنية كهذه ، بينما وصولات شباك التذاكر تستطيع بسهولة فعل ذلك . تذكر ما اقل ما في شباك التذاكر من منقبة فنية . عندما يكون لنا ما نوفره من وقت ساحدثك عن بعض الامور التي تخص شباك التذاكر ، ذلك المغتصب القوي للعرش المسرحي . لنعُد الى موضوع اكثر اهمية وامتاعاً ، من ضعف التعبير او قضية اضواء المقدمة . لقد راجعنا المهام المختلفة للمخرج ـ المشهد ـ الالبسة ، الاضاءة . وخلُصنا الى اهم قسم ، اي تناول الشخوص في حركتها وكلماتها . لقد عبرت عن دهشتك من التمثيل ، اي احاديث الممثلين وافعالهم ، لم تُترك للمثلين لينظموها بانفسهم . عليك ان تمعن النظر لحظة في طبيعة هذا العمل . هل تستحسن ان يتعرض نموذج موحد تام ، فجأة للعبث به ، باضافة شيء عَرَضي ؟

رائد المسرح : كيف ، ماذا تعني ؟ افهم ما تقترحه ، الا تريني بالضبط كيف يمكن للممثل ان يعبث بالنموذج ؟

المخـــرج : انه يعبث به من غير وعي منه ، تذكر ! انني لا اقصد للحظة واحدة ، ان رغبته تكمن في الخروج على انسجامه بمحيطه ، انه يفعل ذلك مدفوعا بدافع البـراءة • ان بعـض الممثلـين يملكون غرائز سليمة في هذا الصدد ، وبعضهم لا يملكـون شيئاً منها • لكن ، حتى هؤلاء الذين يملكون ارهف الغرائز لا يستطيعون البقاء في نطاق النموذج ، لايستطيعون ان يكونوا منسجمين من غير اتّباع تعليمات المخرج •

رائد المسرح : اذن انت لا تسمح للممثل الرئيس والممثلـة الرئيسة ، بالحركة وفق ما تمليه غرائزهما او عقلهما ؟

المخـــرج : كلا ، بل بالحري عليهما ان يكونا اول المتبعين لتوجيه المخرج ، لانهما ، اغلب الاحيان ، يصبحان جوهر النموذج ، قلب التصميم العاطفي •

رائـد المسرح : اهما يتفهمان ذلك ، فيستوعبانه ؟

المخـــرج : نعم ، حين يدركان ويستوعبان ، في الوقت نفسه ، أن المسرحية، والاداء الصحيح ، الوارد لها ، هما الامر الاهم ، في المسـرح الحديث • دعني اوضح هذه النقطة لك • المسرحية المرشحة للعرض هي (روميو وجوليت) • لقد درسنا المسرحية واعددنا المشاهد والملابس والاضاءة • ها نحن نبدأ بتدريب الممثلين• ان الحركة الاولى لحشود سكان ڤيرونا ، غير المنظمة ، تثـير فينا الهلع ، بما تقترفه من عراك ، وشتائم ، وقتال • نحـن مرعوبون ، لان في هذه المدينة الصغيرة البيضاء ، مدينة الازهار

والغناء والحب، لابد ان يقطن ذلك المقت المذهل ، الذي يبعث على الاشمئزاز ، وهو مستعد لان ينفجر على عتبة الكنيسة نفسها ، اووسط احتفالات ايار ، او تحت نوافذ بيت ، رأت فيه بنت ما النور لاول مرة . سرعان ما نتخيل هذه الصـورة ، حتى حينما نتذكر القبح الذي لوث وجهي كابوليت ومونتاغو ، فاذا بروميو ، ابن مونتاغو ، يتبختر في الطريق ، ليصبح عاشقاً لجوليت على عجل ، فتبادله الحب بالمثل . ومن ثم ، فمَـنْ وقع عليه الاختيار ، ليتكلم ويتحرك كروميو ، لابد له ان يفعل ذلك كجزء لا يتجزأ من التصميم ، هذا التصميم الذي اشرت اليه ، منذ حين ، بوصفه شكلاً محدداً معيناً . عليه ان يتحرك، في مدى بصرنا ، بطريقة خاصة ، ان يعبر الى نقطة معينة، في ضوء معين ، رأسه في زاوية محددة . عيناه ، قدماه ، جسمه كله ، على انسجام مع المسرحية ، وليس (كما هي الحال في اغلب الاحيان) على انسجام مع افكاره الخاصة فقط ، تلك الافكار غير المنسجمة مع المسرحية . لان افكاره (التي قد تكون جميلة بالمصادفة ربما لا تتساوق مع الروح او النموذج ، اللذين اعدّهما المخرج بعناية .

رائد المسرح : هل ترى ان يسيطر المخرج على حركات كل مَنْ يتقمص شخصية روميو ، ولوكان ذلك الممثل ممثلاً جيداً ؟

المخـــرج : بكل توكيد . لان الممثل كلما اجاد في عمله ، وكلما كان ذكياً ذواقة ، كان ضبطه اسهل . انني ، في الواقع ، اتكلم بصورة خاصة على مسرح خاص ، يمتاز فيه كل الممثلين بالجودة ، ويمتاز فيه المخرج بانجازات متفردة .

رائد المسرح : ولكن ، ألا تطالب هؤلاء الممثلين الاذكياء ، ان يصبحوا دمى تقريبا ؟

المخـــــرج : سؤال حساس ! هذا ما يتوقعه كل انسان من ممثل ، يشعر بعدم الثقة بقواه . ان الدمية هي لعبة فقط ، تبعث على السرور في عرض الدمى . الا اننا ، في المسرح ، بحاجة الى اكثر من لعبة . ومع ذلك ، فهذا هو الشعور الـذي يحس بـه بعض الممثلين ، بصدد علاقتهم بالمخرج . انهـم يشـعرون وكـأن خيوطهم مسحوبة ، لذلك فهم يتمعضون ، ويظهرون مايشعرون به من اذى ، انهم مُذّلون .

رائد المسرح : استطيع ان افهم ذلك .

المخـــــرج : الا تستطيع كذلك ان تفهم ، انه ينبغي لهم القبول بالانضباط ؟ تأمل لحظة علاقة اناس في سفينة ، وستفهم ما اعنيه بعلاقة الناس في مسرح . مَنْ هم العاملون في السفينة ؟

رائد المسرح : في السفينة ؟ لماذا ، هناك الربان والقائد والملازمون الاول والثاني والثالث ، وضابط البحرية الخ والملاحون .

المخـــــرج : حسناً ، ما الذي يقود السفينة ؟

رائد المسرح : الدفة ؟

المخـــــرج : نعم ، ثم ماذا ؟

رائد المسرح : مدير الدفة الذي يمسك بعجلة الدفة .

المخـــــرج : ومَنْ غيره ؟

رائد المسرح : الرجل الذي يوجه مدير الدفة

المخـــــرج : مَنْ هو ذاك ؟

رائد المسرح : ضابط البحرية

المخـــــرج : ومَنْ يوجه ضابط البحرية ؟

رائد المسرح : الربان

المخـــــرج : هل يمكن ان تُطاع اية اوامر لاتأتـي من الربـان او مَـنْ يخوله ؟

رائد المسرح : كلا ، ينبغي ألاّ تُطاع .

المخـــــرج : هل تستطيع السفينة ان تمخر في سبيلها بامان بغير الربان ؟

رائد المسرح : ليس الامر كذلك ، عادة .

المخـــــرج : هل يطيع الملاحون الربان وضباطه ؟

رائد المسرح : نعم ، وفق القاعدة .

المخـــــرج : عن طواعية ؟

رائد المسرح : نعم .

المخـــــرج : والانضباط ـ نتيجة ماذا ؟

رائد المسرح : نتيجة الامتثال الارادى الاصولي للقواعد والمبادىء .

المخـــــرج : ان اول هذه المبادىء هو الطاعة ، اليس كذلك ؟

رائد المسرح : بلى

المخـــــرج : اذن ، جيد جداً . لن يصعب عليك ان تفهم ، ان المسرح ، حيث يعمل المئات من الاشخاص يشبه ، في عدة اوجه ، السفينة . لذلك فهو بحاجة الى ادارة مماثلة . ولن يصعب عليك ان ترى ، أن

اتفه اشارة لعدم الطاعة قد تعني كارثة . كثيراً ما يتوقع الناس العصيان في الاسطول البحري ، لكن ليس في المسرح .. لقد عُني الاسطول ، ان يحدد بصوت واضح ، لايتطرق الخطأ اليه ، ان الربان هو ملك السفينة ، هو الحاكم المستبد في الصفقة . وكل عصيان يُعالج ، في محكمة عرفية ، يُقضى عليه باشد العقوبات ، بالسجن او بالطرد من الخدمة .

رائد المسرح : لكنك ، لن تقترح مثل هذا الاحتمال للمسرح ؟

المخـــــرج : المسرح ، بخلاف السفينة ، غير مُعَد لاغراض الحرب ، ومن ثم ، فالانضباط لسبب غير قابل للتعليل ، ليست له تلك الاهمية الحيوية ، بينما هو ذو اهمية في اي فرع من فروع الخدمة الاخرى . لكن بودي ان ابيّن لك ، ان الانضباط في المسرح لايمكن ان يُفهم الى ان تكون الطاعة الارادية المعتمدة على المدير او الربان مفهومة ، والا لتعذر تحقيق انجازات كبيرة .

رائد المسرح : اليس الممثلون رجال مشاهد ، بينما الاخرون جميعاً عمال اختياريون ؟

المخـــــرج : لماذا ، صديقي العزيز . لم يكن ثمة اناس ذوو طبيعة مجيدة كرجال المسرح ونسائه . انهم يختارون بحماسة ، لكن احكامهم احياناً قد تتعرض الى الخطأ ، فينحون منحى الاضطراب ، كما كانوا ينهجون سبيل الطاعة ، فتراهم يرغبون في انزال المستوى رغبتهم في رفعه . اما وضع العلم على الصارية فهذا حلم قلما حلموا به . ذلك ان المساومة ، مبدأ المساومة الاثيم مع العدو مازال على السنة ضباط الاسطول المسرحي يعظون الناس به . ان اعداءنا هم العرض الرث والرأي العام المنحط والجهل .

(ضباطنا) يخضعون لهؤلاء ، متذللين • فما لم يدركه الجمهور المسرحي بعد هو قيمة المستوى الرفيع وقيمة المخرج الذي يلتزم بهذا المستوى •

رائد المسرح : والمخرج ، لماذا لايجب ان يكون ممثلاً او رسام مشاهد ؟

المخـــــرج : هل تنتقي قائدك من سوية الناس ، وترفعه الى رتبة ربّان ، تاركاً اياه لمعالجة المدافع والحبال ؟ كلا ، ان المخرج المسرحي يجب ان يكون بعيداً عن كل الحرَف • يجب ان يكون رجلاً يعرف ما عليه وماله ، بعد ان يكون قد تجاوز عهد المعالجة •

رائد المسرح : ولكن الواقع – على ما اعتقد – يذهب الى ان العديد من مشاهير قادة المسارح كانوا ممثلين ومدراء في الوقت ذاته ؟

المخـــــرج : نعم ، الحال كذلك • لكنك لن تجد من السهولة بمكان ، ان تطمئني أنه يُسمع بعصيان حدث في ظل حكمهم • وعلى مبعدة من قضية المناصب كلها ، تمثل امامنا مسألة الفن ، العمل• اما اذا اتخذ الممثل ادارة المسرح ، وكان ممثلاً افضل من زملائه ، فان الغريزة الطبيعية ستحدو به الى ان يجعل من نفسه مركز كل شيء • فهو سيشعر انه مالم يقم بفعل ذلك ، فان العمل سيبدو واهناً ، غير مرض • فهو سيعير دوره الخاص باهتمام اشد من اهتمامه بالمسرحية • وبالتدريج سيتوقف عن ان يشمل العمل ككل بنظره • وهذا ما يضير العمل نفسه • وهذه ليست طريقة جيدة في اخراج العمل الفني مسرحياً •

المخـــــــرج : الآ حين يكون الكاتب المسرحي قد مارَس ودرس حرَف التمثيل ورسم المشاهد والالبسة والاضاءة والرقص ، وبخلاف ذلك، لايجوز، اما كُتّاب المسرح الذين لم يترعرعوا في احضان المسرح ، فانهم لايعرفون عموماً الا الشيء القليل من هــذه الحرف • اما غوته ، الذي ظل حبه للمسرح جميلا حيا دائماً، فقد كان ، في مناحٍ عديدة ، واحداً من اعاظم المخرجين • ولكنه حين الزم نفسه بمسرح ڤايمر ، نسي ان يعمل ماتذكره. الموسيقي العظيم الذي اقتفى اثاره • سمح غوتـه لسـلطة في المسرح ان تتجاوز سلطته ، واعنى بذلك مالك المسرح • عنَي ڤاغنر بامتلاك مسرحه ، وبذلك اصبح باروناً اقطاعياً في قلعته •

رائد المسرح : هل تعود خيبة غوته ، بصفته مخرجاً ، لهذه الواقعة ؟

المخـــــــرج : هذا واضح ، فلو امسك بمفاتيح الابواب ، لما تمكن الكلب الصغير الصفيق قط من الوصول الى غرفة تبديل الملابس ، ولما تمكنت السيدة المتنفذة قط ان تجعل من المسرح ومن نفسها هزأةً خالدة ، ولوفرت ڤايمـار على نفسها تقليـــد افـــدح خطيئة ارتكبت داخل المسرح •

رائد المسرح : تقاليد معظم المسارح لا ترينا بالتوكيد ، ان الفنان يحظى باحترام على خشبة المسرح •

المخـــــــرج : حسناً ، من السهولة ان نذكر كلمات جارحة عن المســرح وجهله بالفن • ولكن المرء لايسـلط ضرباتـه عـلى الضعفاء المنهارين ، الا ، ربما بامل ان تكون الصدمة مدعاة لايقافهم على اقدامهم • ان مسرحنا الغربي قد بلغ الانهيار به مبلغاً شديداً • والشرق مازال يفاخر بمسرح • مسرحنا في الغرب على شفا الهاوية • ولكني اتطلع الى نهضة حية •

رائد المسرح : كيف سيحدث ذلك ؟

المخـــــرج : من خلال ظهور انسان يشتمل – في نفسه – على كل المميزات التي تكوّن سيد المسرح ، ومن خلال اصلاح المسرح بوصفه جهازا • حين يتم ذلك ، حين يصبح المسرح اية من آيات المكننة حين يبتكر تقنية ، فانه سيطور فناً خلاقاً خاصاً به ، دون جهد • الا ان مسألة تطور الحرفة باسرها ، الى فن خلاّق ، يعتمد على نفسه ، بحاجة الى وقت طويل ، لدراستها دراسة ممحصة حالياً • بعض رجال المسرح ، يعملون الآن على بناء المسارح ، بعضهم يصلحون التمثيل ، وغيرهم يصلحون لبناء المشـاهد • كل هذه الامور ذات قيمة ضئيلة • اما الامر الأول المهم الذي ينبغي ان يُدرك فهو الا فائدة جادة او نتيجة يمكن ان تحصل من اصلاح حرفة بعينها من حرف المسرح دون اصلاح سائر الحرف ، في الوقت ذاته • ان حركة احيائية كاملة لفن المسرح تعتمد على مدى ادراكنا لهذا الشيء • ففي فن المسرح ، كمـا اخبرتك منذ حين ، ينقسم العمل على العديـد من الحـرف : التمثيل ، المشاهد ، الالبسة ، الانارة ، النجارة ، الغناء ، الرقص الخ • لذا ينبغي الادراك من البداية ان اصلاحـاً تامـاً وليس جزئياً هو ما نحتاجه ، كما ينبغي ان ندرك ان قسماً واحداً ، حرفة واحدة ، ذات تأثير في كل الحرف الاخرى في المسرح ، كما لاترجى نتيجة من اصلاح غير متكافيء غير متواصل ، وانما الاصلاح يتأتى فحسب من تقدم منتظم • لذلك ، فاصلاح فن المسرح ممكن فقط لهؤلاء الرجال الذيـن درسـوا حـرَف المسرح ومارسوها

رائد المسرح : هذا ، على مايقال ، هو المخرج المسرحي المثالي •

المخـــــرج : نعمـم تذكر ، في بداية محادثتنا ، انـي اخبرتـك ان ايمانـي بنهضة فن المسرح يستند الى ايماني بنهضة المخرج ، فعندما يدرك كيف يعالج معالجة صحيحة الممثلين والمشاهد ، والملابس والانارة والرقص ، ومن خلال كل ذلك ، السيطرة على حرفة التفسير ، فانه يتوصل الى الهيمنة على الفعل ، الخط ، اللون ، الايقاع ، والكلمات ، والقوة الاخيرة هي تطوير لكل الامور الاخرى ••• قلت حينئذ ، ان فن المسرح سيستعيد حقوقه ، وسيثبت عمله بالاستناد الى ذاته ، بوصفه فناً مبدعاً ، بعـد ان كان حرفة تفسيرية •

رائد المسرح : اجل ، لم افهم تمام الفهم ، ماعنيت حينذاك ، ومع اني استطيع الان ان ادرك اتجاهك ، فانني لاارى – في تصوري – كيـف يمكن ان يكون للمسرح وجود بغير شاعره •

المخـــــرج : ماذا ؟ هل سينقص المسرح شيء ، اذا لم يُعد الشاعر يكتـب له ؟ •

رائد المسرح : سيكون بحاجة الى المسرحية •

المخـــــرج : اأنت متأكد من ذلك ؟

رائد المسرح : حسنا ، لن يكون للمسرح وجود اذا لم يمده الشاعر او الكاتب المسرحي بما يرفده •

المخـــــرج : لن يكون ثمة مسرح بمعنى الكلمة الذي قصدت اليه •

رائد المسرح : لكنك تقترح ان تقدم شيئاً ما الى الجمهور ، وفي تخميني انك قبل ان تكون متمكناً من تقديم ذلك الشيء ، لابد لك ان تكون حائزاً عليه •

المخـــرج : بالتوكيد ، ملاحظتك واردة جداً . اما غلطتك فهي حيث تأخذ الامر وكأنه مفروغ منه ، كما لوكان دستوراً للميدين والفرس ، واعني بذلك ان يتألف شيء ما من الكلمات .

رائد المسرح : حسناً ، ما هذا الشيء الذي لا يتكون من كلمات ، ويُعرض على الجمهور ؟

المخـــرج : قبل كل شيء ، قل لي ، اليست الفكرة شيئاً ما ؟

رائد المسرح : بلى ، لكنها بحاجة الى الشكل .

المخـــرج : حسناً ، الا يُسمح ان يُضفى على الفكرة الشكل الذي يختاره الفنان ؟

رائد المسرح : بلى

المخـــرج : أمِن الاجرام غير المغتَفر للفنان المسرحي ان يعتمد على مادة تخالف مادة الشاعر ؟

رائد المسرح : كلا .

المخـــرج : اذن ، مسموح لنا اضفاء شكل على الفكرة ، من اية مادة نعثر عليها او نبتكرها ، شريطة ألا تكون مادة يمكن ان توضع في موضع احسن ؟

رائد المسرح : نعم

المخـــرج : جيد جداً . تتبع ما سأقوله في الدقائق القليلة الآتية . ثم اذهب الى البيت وفكرّ فيما قلته لحظة . لما كنتَ قد سمحت بما طالبتك به ، فانني محدثك عن المادة التي سيخلق منها فنان

مسرح المستقبل فرائد اعماله ، انه سيفعل ذلك انطلاقاً من الفعل والمشهد والصوت . اليس هذا امراً بسيطاً ؟

عندما اقول الفعل اعني الحركة الايمائية والرقص ، ونثر الفعل وشعره .

وعندما اقول المشهد اعني كل ما يواجه العين كالانارة والملابس والمشهد نفسه .

وعندما اقول الصوت اقصد الكلمة المحكية او الكلمة المغنّاة ، في مقابل الكلمة التي تقرأ ، لان الكلمة المكتوبة للكلام هي غير الكلمة المكتوبة للقراءة ، فالامران مختلفان كل الاختلاف . والان ، ومع اني رددّت ما قلته في بداية محادثتنا ، انا مسرور لأن اراك تبدو وكأن الحيرة قد زايلتك بعض الشيء .

فن جديد للمسرح

يبدو لي انني ارى ، في تجارب غوردون كريك المتميـزة ، ايحاء بفـن جديد للمسرح ، فن لم يعد واقعياً ولا تقليدياً ، بل رمزياً ، له قواعده الخاصة. ذلك ان في مسرح كريك عنصرا يعسر حصره ، شيئا تلقائيا لايسعنا ان نسعى اليه متزلفين ، بغية ان يجد طريقه الى الصيرورة والوجود . ان في هذا العنصر شيئاً من الالهام وشيئاً مما هو عرَضي زائل . فما مدى مافيه من الهام ، ومـا مدى ما فيه من عرض متلاش ؟ هـذه هـي المسـألة المهمـة . يمتـاز كريـك بنبوغه الخاص ، في صدد الخطوط ، وفي التأثيرات الجديده لهذه الخطوط . ان خطوطه نسيج وحدها . ذلك انه يعمل في مربعـات وخطـوط مستقيمـة ، ولايعمل الا نادراً في خطوط منحنية . ولذلك تراه يغطي المسرح بمربع مـن القماش يقسمه وفق خطوط عمودية ، ومن هنا فالرؤيا لديه تستند الى عنصر الارتفاع الشاهق ، والانتباه الدقيق ، كما تستند الى المربعات النموذجية ، والى البناء (المسرحي) وبذلك يستطيع تشكيل مربعاته على نحو غير منتظم ، بغية أن تتحرك هذه المربعات في خطوط مستقيمة متضاعفة مماثلة لذراعي البوصلة ، فضلاً عن اضفاء نماذج مربعة الشكل على الالبسة ، بعد ان تكون الذراعان قد اكتستا بشرائط معلقة تصل الى الارض . انه ـ بذلك ـ يوشك ان يجعل من الجسم البشري شكلاً مربعاً ، حيث تنهض كل ذراع في زاوية قائمة . وهـو ـ يعني كريك ـ يفضل الحركات الايمائية التي تنتفي فيها الانعطافات . ومن هنا ، تستقيم الذراعان لتنهضا الى اعلى ، كما تمتدان الى امام ، او الى الجانبـين باستقامة كذلك . ولذلك ، فهو يفضل الركوع ، حين ينثني الجذع بزاويـة حادة يحبذ النهوض المفاجىء على القدمين ، بينما تنتصب الذراعـان الى اعـلى .

تم يصل بين المجموعات بتنظيم الاعمدة و الشرائط ، على شاكلة وردة (ميبول) فيكون كل شخص على اتصال وثيق بالمركز كأنه ذراع العجلة • اما النموذج ، فحتى اذا كان دائري الشكل ، كما هي الحال ، فان الدائرة مقسومة الى قطاعات تنتظمها خطوط مستقيمة •

ان هذه المعالجة الحادة للخطوط تفسح المجال وتضفي الهيبة على ما كان يمكن ان يكون ، بخلاف ذلك ، مجرد شيء فانطازي • ان كريك سعيد لان يلعب في لعبة اطفال ، كما في معظم مسرحية (قناع الحب[1]) • فحين يكون سيد نفسه تماماً ، بغير الاستناد الى اي نوع من الواقع ، يخلق ما يشبه طفلاً ، في الحقيقة ، وتصبح الحكاية الخرافية واردة ، لانها غير مشدودة بمنطق الكبار • ومن ثم ، فتصميمه الحي يشبه تزويقات (الارابيسك) ضمن خطوط دقيقة ، للحيلولة دون انفلاتها وضياعها ، بواسطة تربيع خطوط تطوقها بغير لحمة •

ثم ان منجزاته الاخراجية ، منجزات مبسطة • فمعظم الملابس في (قناع الحب) تتكون من قماش السراويل ، التي خيطت على عجل • انها تهبك الايهام الذي يرضيك ، بفعل المعالجة الذكية للضوء ، كما ان شحاذي القناع ، لم يكن لباسهم افضل من لباس الملوك والملكات ،لان الجميع كانوا يتميزون بكرامتهم وراحة النفس • ان غرض المسرحية الحديثة هو التشديد على واقعية الاشياء ، هو رفدك بايهام غرفة فعلية ، او حقل حقيقي او جبل واقعي • لقد توصلنا الى مهارة كبيرة في تقديم هذا الايهام الخشن للواقع • يستطيع رسامو مسرحنا ان يقلدوا اي شيء • لكنهم عاجزون ان يقدموا لنا العاطفة التي يرغب الكاتب المسرحي ، الفنان ، في الاشارة اليها ، عن طريق المشاهد • اما المحاكاة اللصيقة جداً فتجعل اذهاننا غير قادرة على القبول بها • ان العين ، يرتد طرفها ، اذا جاز القول ، من قماشة (المشهد) باعتبارها حقيقية كغابة ، وهذه الغابة حقيقية ، كالماء ، وهذا

(١) الاشارة هنا الى مسرحية (ديدوو اينياس) لبورسيل التي اخرجت سنة ١٩٠١ ، تحت ذلك العنوان : اريك بينتلي •

الماء ماء حقيقي • يستهدف كريك ان ينتقل بنا الى ما وراء الواقع • انه يحل في نموذج الشيء نفسه نموذجاً يثيره ذلك الشيء في ذهنه ، اي رمز الشيء ذاته • ان الفنان يقتلع كيان الزهرة ، كما في الفن التقليدي ، ليبني صورة ذهنية عن الزهرة ، وفق نموذج شكلي يبدعه ذهنه من جديد ، كأنه خلق جديد من بدايته ، كأنه عضوية جديدة ، وهكذا ، في هذه المواصفات الجديدة في المسرح ، يمكن للباس بسيط متموج بتأثير الضياء ، ان يمثل مجالاً او آفاقاً ، ربما تبدى في جدران خيمة متينة ، او في السماء والسحب • ان العين تضيع في هذه الخطوط والسطوح الحادة الدقيقة السرية ، ففيها يستقر الذهن بسهولة ، متقبلاً اياها على عجل ، كما يتقبل المسرحية الشعرية ، عندما يتحدث الناس شعراً عوضاً عن النثر •

∴ طبيعي ان النجاح ، في هذا الشكل من الفن ، يكمن في استكمال تعبيريته العاطفية • ومع ذلك فان كريك لم يفعل شيئاً كثيراً ، في هذا الصدد ، ربما باستثناء الاشارة الى ما يمكن فعله من المادة الموجودة بين يديه • فمثلاً النقد الواضح الموجه الى طريقة اعداده (اسيس وغلاتيا[1]) ، هو ان ذلك الاعداد كان في موضع ريفي ، ولكنه لم يضع اي شيء ريفي فيه • هذا النقد محق جزئياً ، ومع ذلك ثمة ادوار ، ولاسيما في نهاية الفصل الاول ، انجز فيها تقديم مشاعر ريفية على نحو متكامل ، وفق مواصفاته الخاصة • هناك الخيمة بجدرانها المربعة ، حيث لا بصيص ينبىء بحقل او بالسماء ضمن التصميم القاسي ، ومع ذلك فحوريات البحر ، بثيابهن واشرطتهن المشوقة ، يضحكن وهن مستلقيات على الارض ، والاطفال بقبعات القش البنية الحديثة الصغيرة ، يتلاعبون بالازهار الورقية ، والبالونات الملونة (التي تستطيع ان تشتريها في الشارع بابخس الاثمان) تتطاير في الهواء ، تشخص اليها العين ، كانها ترى الريح وهي تطارد السحب عندئذ تحس

(١) الاشارة الى اخراج هاندل ل (اسيس وغلاتيا) سنة ١٩٠٢ : اريك بينتلي

احساساً فعلياً بالمشهد الرعوي والفرح الريفي ، بالنبع والهواء الطلق ، بحيث لا تستطيع قطرات الماء الحقيقية ، او سنابل الحبوب بين الاشجار المرسومة ، ولامحاكاة السماء ذات الحمرة ، على قماشة الرسم ، ان تخدعك بمثل ذلك الاحساس . لقد وقع الخيال في الفخ ، وانطلق الايحاء الذي يقتحم رأساً « اعصاب المَرَح » . فلتكن على ثقة ان هذه الاعصاب وذلك الخيال ، سينهيان ما تبقى من العمل ، على نحو افضل واكثر جدوى من شخوص العين المقصود لمحاكاة الظواهر الطبيعية .

خذ مرة اخرى بعض رسوم المشهد المسرحي ، التي لم نرها منفّذة بعد ، لعدم استطاعتنا ذلك ، كديكور (اليكترا) و (البندقية ...) وديكور (هاملت) و (قناع لندن) . ان الخيال الشارد المشهدي الحساس يبني كيانات ظليلة ، تبدو كأنها انبثقت من جراء مخاطرة غريبة ، يواكبها صوت موسيقى غير مألوفة ، كأنها ـ في اغلب الاحيان ـ موسيقى متناغمة مع تصميمها . كلها مفعمة بالهيبة ، والابتعاد والاتساع ، والاحساس بالسرية والعاطفية الفعلية ، في مجرى خطوطها والوانها الباهتة ، ان في هذا الهيكل العاري النثري للمسرح شعراً ، ميزة من الرفاهية اللطيفة ، تكاد تكون مراوغة ، تبدو كأنها تشير الى امكانات جديدة للدراما ، كما ترفد الدرامي باحتمالات جديدة ، قليلة الحظ من الأمل .

لنأخذ مثلاً (قناع لندن) . انها (يقصد المسرحية) لبيرانسي ، وهي لندن اليوم ، مشاهَدةً في رؤيا متسلسلة ، وهي ليست تصميماً على مجرد ورق ، بل مبنىً دقيق التحديد بين جناحي المسرح . انها سقالة ضخمة ، متصاعدة من خرائب ، الى ذرى شاهقة ، تبدو جميع اشكالها المجنونة ، منكفئة في الهواء .

وفي الفواصل يتسلق كائن مُتعب صغير يحدوه صبر غامض . اننا نرى في احد رسوم (هاملت) غرفة في (السينور) تأتي اليها او فيليا وهي تغني غناء منذهلاً . والغرفة تنتظر ، بما تنطوي عليه من ارتفاع وغموض ، وسكون

وغربة محسين ، غرفة مسكونة بالارواح ، معدة للجمال والجنون • ثمة غرفة اخرى ، بابوابها ونوافذها العالية ، وبـرك النور الشـديدة الانحـدار ، عـلى الارضية ، واخرى ذات ظلال بارزة ، فيها شخصان مبهما حيث يمكن لدراما ميترلنك ان تجد جوها الذي ينتظرها • وفي غرفة اخـرى حركات ايمائيـة ؛ جدران ، ابواب نصف مفتوحة ، نوافذ نصف مرئية ، حشد من الناس في المدخل، وامرأة فارعة الطول ، ناهضة في الواجهة ، تبدو كأنها تشير للناس بحماسة • يتعاون اللون مع الخطوط لاحداث غموض غني مرهف • هناك دائماً الخطوط الطويلة المستقيمة ، الاحساس بالارتفاع والفضاء ، السطوح العارية ، الظلال البارزة الماكرة ، ومن هذه الاشياء تعلم كريك منذ عهـد بعيـد ان يسـتدعي (يستحضر) شخوصاً مسرحية اكثر جمالاً واوفر ايحاء من ايّ مما شوهـد على المسرح في زمننا •

ان كل الفن المسرحي الخاص بكريـك هو احتجـاج عـلى الواقعيـة ، وللواقعية نحن مدينون بارداً ما نعرض من المسرحيات في الوقت الراهن • لقد احدث ڤاغنر بعض الاذى ، لانـه رفض ان يدرك بعض الحـدود الضروريـة للايهام المسرحي ، واصرّ على الاعتقاد بان فنـان المسرح يستطيـع ان يتنافس بنجاح مع الطبيعة في انتاج المنظر الطبيعي والضياء والظلال • ومع ذلك ، فقـد احتج ڤاغنر نفسه على اكوام التفصيلات غير المدركة التي دُفن شكسبير تحتها ، على عهده فوق المسرح الالماني ، كما هو مدفون على المسرح الانكليزي في عهدنا هذا • فليس من رسام للمشاهد ، ولامن مبدل لها ، ولامن المسئول عن اضواء المسرح بقادر ابداً ان يخدعنا بقمره او مرعاه ، بالغيوم المتحركـة ، او بالماء • ن عمل كل من هؤلاء ينحصر في تعضيد ايهام الشاعر ، ايهـام الجمـال ذاك ، الذى هو المبرر الرئيس لكل المسرحيات على الاطلاق • حينذاك نكون قد تجاوزنا وللمرة الاخيرة (حمرة الوردة القرمزية والمرأة المومس) حسب تعبير مريديت الشافي عن رومانسية المسرح وواقعيته• ان ما يميز كريك ، فضله الذي لايُقار ،

يتجلى في تفهمه للاعداد المسرحي ، كتفهم الشاعر للدراما • ان الشعر في معظم ما احيي من شكسبير أرجاع اصداء لصلابة معدنية مدثرة ، حيث تغلق المشـاهد على الممثلين ، لاعلى حلم شكسبير ، بل على ما يوشك ان يكون طُر َفاً (حقيقية) تاريخية • ماذا يفعل كريك ، اوما سيفعله ، لوسمح له بذلك ؟ انه سيفتح كل انواع « النوافذ السحرية » متجنبا كل الحدود الحقيقية والمحتملـة ، بغيـة ان يفسح في النهاية مجالاً صغيراً لخيال الكاتب المسرحي الذي هو شاعر ايضاً •

لا اعرف الى الان ما يستطيع كريك فعله ، والى مدى يستطيع ان يوصل مواهبه الطبيعية السعيدة ، لكي يحظى بالهيمنة عليها • لكنه قد فعل الكثير مـن قبل بحيث ارغبُ ان اراه يفعل شيئاً اكثر ، اريد ان اراه يتقبل كل الصعاب في فنه الجديد بصراحة ، ليشتبك معها • اما مَسر َحة ميترلنك ، ولاسيما ، بصدد مسرحية ك (موت آل تنتاجيل) ، ففنه كما هو يفي بالقصد • هنا مسـرحيات تحيا في كل مكان من الفضاء ، تراوغ الواقع ، تفعل كل ما نستطيع فعله لتتـجرد من وجودها الجسدي ، في اللحظة التي تصبح فيها مرئية • انها تملك الجـو ، دون المكان ، وهذا ما يستطيع كريك ان يقدمه لنا بكل ذلك اليسر • كـم كان بودي ان اراه يمسّرح أحدى اوبرات ڤاغنر (ترستان) او حتى (سيد المغنين)• لقد اكمل ڤاغنر ، في بايروت ، مفهومه لما ينبغي ان تكون عليه المشاهد ، لقـد احسن صُنعاً اكثر من اي شخص آخر ، فيما كان يحاوله معظم حرفيي المسرح• انه يعطي مجالاً لتقاليد اكثر مما يفعلون ، الا ان تقاليده نفسها تستهدف اقنـاع البصر • ان تنين (الحَلَبة) وحش حقيقي ، على قدر ما استطاع ڤاغنر ابتكاره ، في منافسته مع الطبيعة في خلقها للافعى والتمساح • غير انه ثمة اناس يفضلون موسيقى ڤاغنر في قاعة الحفلات الموسيقية ، على موسيقى ڤاغنر حتى في بايروث• ان هذا التفضيل خاطىء ، الى ان تثبت **تخطئة هدف واغنر ونظريتـه باسرهمـــا** ؛ بودي ان ارى ، من خلال التجربة ، ما يستطيع كريك ان يفعله باحدى الاوبرات• لست متأكداً من انه لن يسعى في المصالحة بين مَنْ يفضلون ڤاغنر ، في قاعة

الموسيقى ، وبين النوع الجديد من التمثيل على خشبة المسرح • انه سيقدم لنا الرموز الذهنية الجذابة لكل هذه الصور الالمانية الخشنة ، انه سيتخلص من اضواء المسرح الامامية ، التي تتقدم هؤلاء المغنين الالمان (المهولين) ليزحف ضوء سحري شبحي على قلانسهم وارديتهم المفككة ، انه ، سيجلب ، على ما اظن ، جو الموسيقى لاول مرة الى خشبة المسرح •

ثم ، بودي لو يمضي كريك قُدُماً ، فاراه يعالج المسرحية الحديثة المحض ، مسرحية تجري وقائعها داخل البيوت ، في بيت من الطبقة المتوسطة • فيعرض مثلا (الاشباح) لابسن ، وهي مسرحية نموذجية حديثة • لنفكر في غرفة (في بيت السيدة الفنغ ، على مقربة من احد الخلجان الكبيرة في النروج الغربية) • اتذكر التعليمات المسرحية ؟ في الفصل الاول ، تلمح ، من خلال الغرفة الزجاجية « منظر الخليج الداكن ، المجلل بالامطار التي لاتنقطع » وفي اللمحة الثانية « ما زال الضباب الكثيف يغطي المنظر » اما في اللمحة الثالثة ، فالمصباح يتلظى على المائدة ، بينما الظلام يخيم في الخارج • « ضوء باهت ينبعث من حريق كبير » ودائما « الغرفة هي هي كما كانت من قبل » ما الذي لا يستطيع كريك فعله مع تلك الغرفة ! انا لا اعرف ، على التحقيق • غير اني على ثقة ان منهجه قادر على الامتداد بحيث يستطيع ان يحتضن تلك الغرفة ، اذ يستطيع ذلك ، ففي قدرته ان يحتوي على الحياة الحديثة بأسرها ، وهذا امر ذو اهمية بالقياس على الكاتب المسرحي •

– ٢ –

معظم الناس يبدأون بالنظرية ، ويستمرون في ذلك ، واذا استمروا ، ينقلون نظريتهم الى حقل التجربة والممارسة • لقد انجز غوردون كريك شيئاً افضل من ذلك ، انه بدأ بخلق فن جديد للمسرح ، على خشبة المسرح الفعلية، ثم اردف ذلك بتوضيحه التطبيقي ، بكتاب نظري ، شرح فيه ما فعله ، وما يؤمل

ان يفعل . ان (فن المسرح) كتاب صغير ، لايتجاوز حجمه حجم كراس ، الا ان كل صفحة فيه مليئة بالفكر الاصيل . وقبل قراءته كنت غير متأكد من مدى ما في عمل كريك من مقاصد ومدى مافيه من حوادث عَرَضية سعيدة . وسواء أتفقنا مع كل جزء من نظريته ام لم نتفق ، فانه لم يترك قسماً منها دون تفكير . اما نظريته ، فهي بالايجاز :

انه يحدد المسرح فيعتبره « مكاناً يمكن ان يتكشف فيه جمال الحياة باسره ، وليس فقط الجمال الخارجي للعالم ، بل الجمال الباطني للحياة ومعناها » . انه يجعل من المسرح معبداً حيث الشعائر الدائمية تكشف عن اسرارها . المعبد هذا يعلن عن جمال الحياة ، وكسائر كنائس الاديان الأخرى، لم يوجد للقلة بل من اجل الشعب . ان فن المسرح « ليس هو التمثيل او المسرحية ، الخط او اللون ، المشهد او الرقص ، بل هو يشمل كل العناصر التي تتألف منها هذه الاشياء : الفعل هو روح التمثيل ، الكلمات هي جسم المسرحية ، الخط واللون هما قلب المشهد ، والايقاع هو جوهر الرقص » .

ان فن المسرح موجه ، في المرتبة الاولى ، الى البصر . والمسرحي الاول تكلم ، من خلال « الفعل الشعري الذي هو الرقص ، او الفعل النثري الذي هو الحركة الايمائية ، ففي المسرح الحديث ، لم تعد المسرحية « توازناً بين الافعال، والكلمات، والرقص والمشهد، بل هي اماكلها كلمات واماكلها مشاهد ». ان عمل المخرج، الذي ينبغي ان يكون فنان المسرح، هو اعادة صلة المسرح باهدافه الاصيلة . يبدأ ذلك بتسلم مسرحية الكاتب الدرامي ، ثم ينهض بتفسيرها على خشبة المسرح على نحو مرئي يطالعها للحصول على الانطباع العام . » فهو اول ما يختار بعض الالوان ، التي تبدو له منسجمة مع روح المسرحية ، متجنباً الالوان غير المنسجمة . ثم يحبك بعض الموضوعات في نموذج ، كقوس من الاقواس ، او نافورة او شرفة ، او سرير ، واضعا الموضوع المختار في صدارة تصميمه ، مضيفاً الى ذلك كل الموضوعات المطروقة في المسرحية التي لابد أن

تُرى بالضرورة ، فضلاً عن الشخوص التي ستظهر تدريجاً في المسرحية ، مع كل حركة وكل لباس ... وبينما يُعَدّ هذا النموذج للرؤية ، يعود المصمم لينساق بصوت الشعر او النثر ، او بالاحساس او الروح » .

في التدريب الاول يرتدي الممثلون البستهم المسرحية ، بعد ان يكونوا جميعاً قد تعلموا كلماتهم . هاهي الصورة ماثلة ، ثم يبدأ المخرج بانارة الصورة، بان يطلق عنان الحركة ، مرشداً كل ممثل « أن يتحرك ، في مدى بصرنا ، بطريقة خاصة ، ان يعبر الى نقطة معينة ، في ضوء معين ، رأسه في زاوية محددة عيناه ، قدماه ، جسمه كله ، على انسجام مع المسرحية » عندئذ ، تكون المسرحية على اهبة العمل . هل نفترض ذلك ؟ كلا ، على الاطلاق « فليس ثمة مسرحية » كما يقول المخرج لرائد المسرح الطبع كالشاة ، الذي كان منجرفاً مع تيار الحوار ، مضيفاً الى ذلك « لن تكون ثمة مسرحية بالمعنى المتداوَل » وبخاصة حين يبلغه قوله « حين يصبح المسرح آية من ايات المكننة ، حين يبتكر تقنية ، فانه سيطور فناً خلاقاً خاصاً به دون جهد » . « ان الفن يُخلق من ثلاثة اشياء ضرورية للمسرح . الفعل ، المشهد ، الصوت . يعني بالفعل « الحركة الايمائية والرقص ، ونثر الفعل وشعره » .

ويقصد بالمشهد « كل ما يواجه العين كالانارة والملابس والمشهد نفسه » اما بالصوت فالمقصود « الكلمة المحكية ، او الكلمة المغنّاة ، في مقابل الكلمة التى تُقرأ ، لان الكلمة للكلام هي غير الكلمة المكتوبة للقراءة ، لان الامرين مختلفان كل الاختلاف » .

مهما يكن الامر ، النقطة المثيرة للدهشة ، النقطة الاخيرة ، التي توصل اليه خِلسةً هي شيء شبيه بالمنطق ، مقنع كل الاقناع ، كل تعريف وكل اقتراح فيه يبعث على الاعجاب ! . فما قيل صحيح بداهةً ، الا انه مرفوض رفضاً عاماً باتاً .

مَنْ ينكر ان المسرح هو خلق مرئي للحياة ، وان الحياة ، قبل كل شيء هي الفعل ، المعروض للمتفرج في القاعة او في الشارع ، شيء يُرى اولاً ، ثم يُسمع ويُفهم بعد ئذٍ ، وفق عناية المرء وقابليته ؟ ان الحياة ينبغي ان تخلق مجدداً على المسرح ، لاكنسخة من مادة خشنة ، بل بروح الفن برمته ، « عن طريق اشياء لا تملك الحياة ، الى ان يمسّها الفنان » كل ذلك يكاد يكون امراً غير منكور . ان هذا الخلق المرئي للحياة (الى ان تحل فيه الكلمات) يشبه صورة ، تتوافر على صياغتها روح الرسام المصور ، الذي يخيب في مسعاه ، ان كانت صورته بعيدة عن الحياة ، ان هو استنسخها بغير تفسير لها . لكن ، بعد كل شيء ، ألا يحظى المسرح باكتماله الكلي ، بقوته على أضفاء حياة الكلمة على حياة الحركة ؟ هل يمكن نيل ذلك الكمال بالاقتصار على ما ينبغي ان يتبقى من مادة العمل : كالفعل والمشهد والصوت ؟

القضية هي هذه : هل المسرح من ابتكار الكاتب الدرامي ، وهو لا يكون مجدياً ، الا اذا فسرّ عمله الابداعي ، ام ان الكاتب الدرامي هو من ابتكار المسرح ، الذي اصطنعه لاغراضه الخاصة ، وسيكون قادراً ، حين ينجز مكننته ، على الاستغناء عنه تماما باستثناء صفته التلقينية . وجوهر المسألة هو هذا : بالقياس الى تشارلس لام، ناقد الادب الكبير، تبدو اية مسرحية لشكسبير كهاملت اوليرء اعظم مما يسع المسرح استيعابه ، ولذلك فهي ، حين تُمثل تفقد القسم الاندر من سحرها. اما بالقياس الى المخرج المثالي غوردون كريك ، فهاملت لايجب ان تمثل لانها غير معدة للمسرح ، ذلك انها بحاجة ـ بغية انجازها التام الى الحركة الايمائية والمشاهد والملابس ، لا لانها اعظم في فنها او اضأل ، بل لانها على خلاف مع المسرح . ان كنا مقتنعين بكلا الكاتبين ، كل من وجهة نظره ، الا يبدو كريك أدق منطقاً ؟ السؤال هو ، لماذا كان ينبغي لاعظم درامي في العالم ، ان يُنتج اعظم عمل له ، في نطاق وهم ، يتجلى في عرضه للتمثيل ؟ لماذا ينبغي لكل الدراما الحية، الفعّالة ، في العالم ، الدراما الفعالة ، الوحيده بصفتها ادباً ، ان تُنتج كما انتجت ؟

ان كان كل ذلك ، قد انتج تحت وطأة الوهم ، وعلى الضد من الطبيعة ، فما اثمن مثل هذا الوهم ، وما احرانا ان نكون حذرين ، كي نحجم عن تدمير قوة هذا الوهم في اذهاننا .

الوهم شيء والتسوية شيء آخر ، وكل فن يتألف جزئياً من تسويات ذكية ، على هذا القدر او ذاك . ان النحات الذي يعمل على مدى المسرح ، وفي منافسة مع اشكال الحياة ، حري به ان يفسح المجال للحيل البصرية . انه يخدع البصر كما يشاء ايحاؤه ، بعيدا عن الملامح العيانية ، بحيث يصور حركة العضلة وجريان الدم الفعلي تحت الجلد ، وتغضن الجسد الوقتي ، موازنا بين ما هو منخفض وبين ما هو مرتفع ، ليوحي بحركة الهواء الذي يحيط بالجسم الحي .

ان كل تسوياته مع الامور الواقعية تجري بغية ان تحظى بالحياة . اليس فن الكاتب الدرامي ، على هذه الشاكلة ، تسوية مع منطق مكننته وليّاً محبباً مقصوداً للاهداف كي تتساوق مع الوسائل ؟ ان هدف التقنية غير مقصود لذاته ، بل هو يكمن في خدمة الفنان ، اما التقنية التي ينتهي اليها كريك ، فهي ، ربما اذا نفذت، تصلح لان يفيد منها الدرامي فائدة خاصة ، لاحصر لها .

لويجي بيرانديللو

لويجي بيرانديللو ، (١٨٦٧ - ١٩٣٦) ، كاتب مسرحي بارز ، من كتاب ايطاليا الحديثة ، أثر اعمق التأثير في المسرح العالمي ولا سيما ، من خلال مسرحيته « ستة شخوص تبحث عن مؤلف » التي قيل ان برنارد شو عدّها اكثر المسرحيات التي كتبت ، أصالــة . ومع انه كان معنيا ايضا بالنظرية ، فمقالاته قلمـا تعالــج نظرية الدراما بصفتها نظرية ، حتى مقدمته ل (لشخوص الستة) التي طُبعت مراراً (والتي لم نطبعها هنا) مازالت تكايدنا . مهمـا يكن من امـر ، فالذيـن يستطيعون القراءة بين الاسطر ، تمدهم بعض شذرات بيرانديللو باقباس لفكرة الدراما والمسرح . منها شذرتان متضمنتان هنا . ففي احداهما ، التي يرجـــع تأريخها الى ١٨٩٩ يقدم بيرانديللو الشاب (الذي لم يصبح دراميا بعد) احـد التعريفات (التحديدات) الكلاسية الحديثة للحوار الدرامي (Azione Parlata) وفي الثانية يبدأ بتعريف الفنانة الحديثة بشيء من التفنيد الشخص ، الذي كانت النقطة البارزة فيه ان دوسا (الممثلة) كان ينبغي ان تمثل في مسرحيات بيرانديللو لافي مسرحيات دانتزيو . (المقال الاول ترجم خصيصاً لهذا الكتاب من قبـل فابريزيو ميلانو ، والثاني الذي لم يعثر عليه في مجموعة الاعمـال بالايطالية ، ولم يعثر عليه في بيته في ساما ، طبع عدة مرات بالانكليزية ، والنص الراهن ، مستل من سنتشري ما غازين ، حزيران ١٩٢٤) .

الفعل المحكي[1]

لويجي بيرانديللو

في تصوري الوقت مناسب لتحديد الحوار الدرامي بصفته فعلاً محكياً بالقياس الى انتباه قرائي (مع ان هذا التحديد ليس من عندياتي) • ان معظم الاعمال الدرامية ، في هذه الايام ، اعمال سردية في جوهرها ، تستمد موضوعها الرئيس من الروايات او القصص • وهذا الامر لايمكن الا ان يكون بعيداً عن الصواب ، قبل كل شيء ، لان العمل السردي ، اجمالاً ، لايسعفنا بسهولة لأن يُحال الى تناسب مسرحي او ان يُقتبس لمثل هذا التناسب • ثانياً ، لان هذه النسب اخذت تضيق وتضعف ، جراء المبالغة وسوء التطبيق المتمثلين في تزمت التقنية الحديثة على ما ارى • صحيح ان شكسبير قد استمد حبكات بعض مسرحياته من (الرواية) الايطالية ، لكن مَنْ مِن كتاب المسرح استطاع ان يترجم الحبكة الى الفعل بتماسك كما فعل هو ، دون التضحية باي شيء لتلك المتطلبات التقنية الخرقاء ، التي لا تستطيع الا الهيمنة على سطح العمل ؟

ينبغي التخلص ، في المسرح ، من كل الاسانيد الوصفية والسردية . أتتذكرون قصة هاينه (جيوفروي روديل وميليسانده) ؟ « ففي كل ليلة ، في قلعة بلاي يستطيع المرء ان يسمع اصواتاً غريبة ، ترتجف ، تصّر ، تخشخش ، ثم تبدأ الشخوص تتحرك في السجف المطرزة بالرسوم والصور • اما الشاعر الشَبَحَي وسيدته ، فيثنيان عضلاتهما الهاجدة ، ويقفزان من الجدار ، ويمشيان في طول القلعة وعرضها • » • لابد للشاعر الدرامي ان يجترح معجزة يثيرها ضوء القمر في قلعة هاينه القديمة المهجورة • الم يجترح ذلك ، التراجيديون الاغريق العظام ، وفي مقدمتهم اسخيلوس ، بان ينفخوا روحاً غنائية قوية في شخوص ملحمة هومر الهائلة ؟ لقد تحركت تلك الشخوص ، ونطقت • لا مناص

---

(١) حقوق الترجمة محفوظة لفابريزيوصيلانو ـ ١٩٦٨

للشخوص من ان تفصل ذواتها ، حيةً ومستقلة ، من الصفحات المكتوبة في اية مسرحية ، كما فعل سيد (بلاي) وكونتيسة طرابلس ، حين قفزا من السجف القديمة[1] .

ان هذه المعجزة الفنية لايمكن ان تحدث الا اذا تمكن الكاتب المسرحي من العثور على الكلمات التي بتألف منها الفعل المحكي ، كلمات حية تتحرك ، تعابير مباشرة لا تنفصم من الفعل ، جمل لايمكن تغيرها وتبديلها باخرى ، لانها تخص شخصا معينا في وضعية معينة : وبالاختصار ، كلمات ، تعابير ، جمل يستحيل ابتكارها ، لانها تولد حين يندمج المؤلف بمخلوقاته ، الى حد ان يراها كما ترى انفسها .

في مناقشتي للحوار الدرامي ، لا انزع الى نقد القواعد السطحية التي يتبناها كُتّابنا ، فهي خاطئة ، بسبب نقص رئيس في مجمل طريقة التناول . ان الكاتب المسرحي ، اليوم ، اذا كان يرى اي شيء ، يرى واقعية او وضعية معينة ولديه ملاحظات اصيلة ، او يتصور انها كذلك ، عن شعور او حدث بالذات ، يثق بقدرته على تأليف مسرحية انطلاقا من ذلك الشعور او الحدث . ان بناء المسرحية بالقياس اليه يشبه سلسلة منطقية من المحاكمة العقلية ، يمكن ان يخصص له اشياء زخرفية قليلة منتقاة بمهارة . وحالما تتثبت الوضعية ، يعود الى الشخوص بحثاً عن تلك التي تلائم الوضعية خير ملاءمة . انحن بحاجة الى ثلاثة او خمسة او عشرة من الشخوص ؟ ماهي النماذج الجاهزة التي يمكن الاستناد اليها ؟ كيف يمكن تقسيم الحوار بينها ؟ عدد الممثلين المتيسرين ؟ هل يمكن توزيع الادوار حسب المواهب المعينة ؟

(١) الاشارة هنا الى قصة شعرية (Ballad) في حكاية هاينه الرومانسية (١٨٥١) تحت عنوان (جيوفروي روديل وميليساندة الطرابلسية) . لم يرد في الحكاية ذكر سيد (بلاي) مع ان العنوان يفترض ان يكون الرجل زوج الكونتيسة . اما الشخصان اللذان حملهما هاينه على القفز من السجف فهما الكونتيسة وعشيقها جيوفروي روديل . أما المقطعان اللذان اقتبسهما بيرانديللو في الايطالية فهما في الاصل :

هذه هي اسئلة الكاتب المسرحي • غير انه ما ان يبدأ في التفكير فيما ينبغي فعله فاذا به على خلاف ذلك المنطق على خط مستقيم ،لان الفن هو الحياة ، وليس سلسلة من الافكار • الفن يموت عندما يستند الى فكرة مجردة او واقعة (معينة) ، حين يختار الكاتب – على نحو عقلاني مجهد – صوراً تُعينه لتصبح رموزاً لاستنتاج فلسفي ، بهذا الشكل او ذاك • المسرحية لاتخلق الناس ، انما الناس هم الذين يخلقون المسرحية • لذلك ، قبل كل شيء ينبغي للمرء ان يجد الناس الاحرار، الاحياء ، الفعالين • ان فكرة المسرحية ستولد بواسطتهم ومن خلالهم ، اما شكلها ومصيرها فستشتمل عليهما هذه البذرة الاولى ، ذلك ان في كل بذرة يتململ كائن حي ، فشجرة البلوط واغصانها حية في بذرتها منذ حين •

عندما نتكلم على الاسلوب الدرامي نعني عادةً اسلوباً سريعاً حاداً عاطفياً متحركاً ، اما بالقياس الى فن المسرح بخاصة ، فلابد لنا من ان نوسع كثيراً من معنى كلمة الاسلوب ، اوربما نفكر بها بطريقة اخرى مختلفة كل الاختلاف • لماذا ؟ لان الاسلوب الشخصي ، شخصية الكاتب الدرامي لايجب ان تظهر في الحوار (لغة الشخوص) بل في روح الحكاية ، في معمارها والوسائل التي يستخدمها لتطويرها • فهو ، ان كان حقيقة قد خلق شخوصاً ووضع اناساً وليس (مانيكانات) على خشبة المسرح ، فان كلاً منهم سيجد طريقته الخاصة للتعبير عن نفسه • عندئذ ، ستبدو المسرحية ، حين تُقرأ ، كأنها ليست بقلم المؤلف فحسب ، اما حوارها المنبعث من حرارة الفعل ، فقد تداولتها الشخوص الفردية، دون خالقها •

In dem Schlosse Blay allnächtlich
Gibt's ein Rauschen, Knistern, Beben
Die Figuren der Tapete
Fanen plötzlich an zu leben
Troubadour und Dame Schütteln
Die versclafnen Schattenglieder
Treten aus deer Wand wandeln
Durch die Säle auf and nieder.

ان مسرحيات غابريل دانتزيو بحاجة ماسة الى هذا الامر ، الى حد الآن. فهي تبدو صنيعة مؤلفها ، ليس للشخوص الفردية اثر في تقديمها • ذلك انها مسرحيات مكتوبة ، وليست مسرحيات حية • فالمؤلف (لا اعرف اذا كان اصدقائي في (مارزوكو[1]) يتفقون معي هنا ، لم يكن قادراً بداهة على نسيان ذلك الاسلوب وطريقة تعبير المؤلف عن نفسه ، لانه لم يستطع بعد ان يتدبر في امر اعطاء كل شخص شخصيته الذاتية على نحو مستقل عن نفسه •

لاتسيئوا فهمي ، مهما يكن من امر ، فانا لا اتفق مطلقاً مع تلك الجماعة الصغيرة التي ندعوها حرفيي المسرح ، الذين قابلوا مسرحيات دانتزيو ، بالطبع، بصك غفران محترم ، وذلك للاعجاب الرفيع بنزوات الكاتب في الحقول الاخرى ، التي لاتنسجم هنا مع متطلبات (الفن) « لضعف التجربة في حيل المهنة » وحكمهم هذا يستند الى ما مؤداه : « المسرحيات وجدت للقراءة ، وبالكاد للتمثيل » لاانطلاقاً من اساليب دانتزيو المسرحية ، بل من اسلوبه الادبي •

هؤلاء الحرفيون يعدّون المسرح تجارة لافناً ، لان المسرحيات بالقياس اليهم لا تنتسب الى الأدب • ان النسيج الرئيس الذي يرقّعون منه حوارهم هو اسلوب المحادثة المتخلفة الذي يفرزه مسرح الشارع الفرنسي ، اما البهرجة فيحوكونها مما يُسترق من السمع من نكات في الحفلات ، او في الشارع ، بينما البلاغة القضائية تمدهم بشيء من الزركشة المتقوضة • وفي مسرحياتهم ايضاً ، تتكلم كل الشخوص بالطريقة البائسة نفسها ، بلا اسلوب شخصي متفرد • بينما دانتزيو يكتب على نحو جميل غير جيد ، فان كتابتهم قبيحة ورديئة جداً •

ان الوضعية لن تتغير الا اذا ادركنا حقاً ان كل فعل (وكل فكرة يحتويها) اذا كان بحاجة الى شخصية انسانية حرة، اذا كان يراد لهذا (الفعل) ان يبدو حيا يتنفس ازاءنا • انه بحاجة الى شيء ، الى عمل بصفته محركاً للعواطف ، على

(١) اسم المجلة التي ظهر فيها المقال أول ما ظهر : اريك بينتلي •

حد تعبير هيغل[1] ــ وبكلمات اخرى ، الى شخوص . فكلما قل استعباد الشخصية لاسلوب الكاتب واغراضه ، لمتطلبات الحبكة الخيالية ، قل استعماله للأداة السلبية للفعل ، وأمكن زيادة تفرده الشخصي ، ليعرض بحرية ذاتيته المميزة في كـل فعل . ولما كانت كل الشخوص ، بتعقيداتها مضطـرة ، بعد كـل شـيء الى ان ترتبط بالحبكة (العقدة) فمن المهم ان تملك ميزات جوهريـة بارزة دائمـاً ، تسوقها الى افعال معينة .

ان شخصيتنا برمتها منضوية دائماً تحت كل فعل من افعالنا . فالدور الذي يستطيع المرء رؤيته هو مجرد رد فعل وقتي او يبدو كذلك ، الا ان له صـلة بكامل وجودنا ، انه يشبه وجهاً من اوجه المجسم المتعدد السطوح الذي يتفاعل مع وجه اخر ، دون ان تستثنى الوجوه الاخـرى المتجهة اتجاهات مغايرة . ان اكبر صعوبة ينبغي للكاتب تجاوزها هي دمج العنصر الذاتي في الشخصية بوظيفتها في العقدة ، او العثور على الكلمة التي تعبر عن كامل وجود الشخصية في حـين تستجيب لحاجات الوضعية المسرحية المباشرة . لكن كم كاتباً من الكتاب يستطيع تجاوز تلك الصعوبة في يومنا هذا ؟

(١) ربما العبارة التي فى ذهن بيرايللو هي (Bewegendes Pathas) وهي موجودة فى مقطع (الشخصية) فى القسم الاول ، الفصل الثالث مـن كتاب هيكل (Aesthetik) (فلسفة الفنون الجمـيلة) ويبدأ ذلـك المقطع ، بترجمته الدقيقة ، على النحو التالي : « كانت نقطة انطلاقنا قوى الفعل العامة الجوهرية ، فبغية ان تصبح هذه القوى فعلية ، نجد تجسيدها، يقتضي لها ذاتيـة انسانية ، لانهـا المحرك للعواطف الوجدانية » ــ اريك بينتلي ــ

اليانورا دوسا

لويجي بيرانديللو

كانت فكرة واحدة تسيطر على اليانورا دوسا منذ بداية حياتها العملية الطويلة تتجلى في طموحها ان تغيب عن الوجود ، لتدمج ذاتها ، كشخص حقيقي، في الشخصية التي بعثتها الى الحياة ، على خشبة المسرح •

بحكم مستعجل فقط ، يمكن لهذا الموقف ان يُساءَ فهمه على اعتباره تنازلاً عن الشخصية من قبل الفنان • ان هذا الامر ، كما فهمته دوسا ، يعني عنوان مجدها ، لان هذا الموقف يتضمن طاعة اول واجب من واجبات الممثل اي نكران الذات السامي ، الذي يحمل جزءاً له ليس فقط تحقيق حياة واحدة ، بل تحقيق العديد من الحيوات التي ينجح الممثل في خلقها • وكما سنرى ايضا ، ان هذا الموقف لايتضمن فقط سلبية ميكانيكية تقريباً ، كما يستنتج بعض الناس ، من جانب الممثل ، الذي ينبغي ان يتصور نفسه على انه ببساطة اداة ايصال لفكرة المؤلف ، بل فعالية خلاقة روحية من طراز نادر •

اتذكر ان صحيفة ايطالية منذ عدة سنين ، قامت باستفتاء في هذا الشأن ، بين مؤلفين ونقاد دراميين ذوي مكانة اوربية • كان السؤال المطروح ، يتطرق الى الممثلين وعما اذا كان لهم الحق في اصدار الاحكام على الاعمال التي عهدت لهم لانتاجها ، وعما اذا كانوا ، بتعبير اخر ملزمين او غير ملزمين ، لان يُعدّوا وسائل ايصال ملائمة ، بهذا الشكل او ذاك ، بين الكاتب والجمهور ، بينما يظل الجمهور الحكَم الشرعي المؤهل وحده •

وحين قرأت الاجوبة الكثيرة عن السؤال المطروح ، تبين لي ان الناس عموما لا يستوعبون اهمية احد الاعتبارات ، الرئيسة ، الشاملة • مما يلاحظ

عامة ، ان المؤلف ليس مقوما جيدا لعمله على الاطلاق ، من جهة ، ومن جهـــة ثانية ، لايستطيع الممثل ان يستوعب المناقب الفنية للدراما التي يمثلها ، لان الممثل، في المسرحية ، يبحث عن دور جيد ، فاذا ما وجده ، فالمسرحية جيدة ، واذا خاب في مسعاه ، فهي رديئة •

ان واقع (الشعور) في مقابل (التفكير) يلعب دوراً كبيراً ، في النقد الذي يكونه الكاتب لعمله • ان الكاتب ، بالتوكيد ، يدرس ما يخلقه ، فيما يُنشأ على يده ، لكنه لايستطيع ان يدرسه ببرود ، كما يفعل الناقد المحايد ، محللاً اياه نقطة نقطة • بل بالحري يتأمله بصفة كلية ، من خـلال الانطباع العـام الذي يستخلصه منه • ان العمل الفني ، يحدث انطباعاً في مؤلفه يماثل كل المماثـلة لذلك الذي يثار في نفس القارىء او المتفرج ، انه تجربة بدل ان يكون حُكماً •

وهذا ما ينطبق على الممثل ، ولذلك فان الممثـل لايمكــن أن يعــدّ اداة ميكانيكية او سلبية للايصال • حقاً ، ان كان الممثل يختبر العمل الذي سيخلقه بهدوء وبرود ، دارساً اياه ، محللاً له ، شأنه شأن الناقد ، ثم يحاول ان يتحرك من هذا التحليل الهادىء ، غير المتحيز ، الى اداء دوره الخاص ، فانه لن ينجـح في اضفاء الحياة على التشخيص ابداً ، كالكاتب الذي لن يستطيع ان ينتج عملاً ادبياً حياً ، ان لم يبدأ من شعور اولي او من الهام ، اي من الرؤيا الاولى لعملـه ككل ، محاولاً ان ينشيء كتابه جزءاً جزءاً ، تفصيلاً تلو تفصيل ، جامعاً في الختام كل العناصر المتفرقة ، في عمل مدروس مبنـي على افتراض رياضي او وفق نظرية في المنطق •

وبكلمة اخرى ، الممثل يجرب ايضاً ، دون ان يحكم • حين يمعن الكاتب النظر على وضعية مافي الحياة ، او على حدث في التاريخ ، تبدو لغيره من الناس مبتذلة ، غير ذات معنى ، لابد ان يشعر فجأة بمشاركة وجدانية تلقائية او بعاطفة ، فهنا موضوع ينبغي معالجته • وعلى الشاكلة نفسها ، وبالاندماج والعاطفة المماثلين ، لابد للممثل ان يستوعب الدور المناسب له • ان عليه ان يمتلك تجربة تلقائية ، في دخيلة نفسه ، عن الشخصية التي سيتقمصها •

مهما يكن من امر ، فالممثل عادةً فنان محترف ، يعيش في المسرح ، وعلى المسرح ، ومن ثم له صلة ، بمعظم مواصفات الدراما ، وما يدور حولها من تصورات . ولذلك فمن المحتمل كل الاحتمال ، انه سيرى في العمل الفني كل المواصفات المسرحية على وجه التخصيص ، شأنه شأن الرسام الذي يتصفح كتاباً ليُزَيّنه برسوم انه سيتأثر كثيراً بتلك الاقسام من الكتاب التي ستعينه على الرسم . اقصد من ذلك ان الممثل المحترف ميّال لان يغض البصر عن المعنى العميق في المسرحية ، معتبراً اياه مادة مسرحية لا اكثر ، لانه سينزع الى اخضاع الصدق السامي للتعبير الفني الماثل قبالته الى الواقع الخيالي لتأثيراته المسرحية .

اليانورا دوسا ، في هذا الصدد ، هي على النقيض تماماً من الممثل المحترف، فهي ان غالت ، بمعنى من المعاني ، فمغالاتها منصبة على تصميمها الخاص ، لان ترى هذه المقاصد السامية ، في المسرحية ، لاية تجربة يمكن ان تمتلكها من الادوار التي خلقتها او هي على وشك خلقها ـ ان هذه المغالاة من جانبها ، قد تكون ذات ميزة فنية او اخلاقية او عاطفية او (مثالية) . ذلك ان تأثير هذا الميل في حياتها العملية تأثير مهم . فهو ، على ما اشعر ، لم يقلل من قوتها الهائلة ، باعتبارها ممثلة على خشبة المسرح . وبخلاف ذلك فان الاذى الذي سيحل بها اذىً كبير، لانه سيحول بينها احياناً وبين تسليم نفسها كلية لتجربة هذا الشخص او ذاك ، ولو كانت روحاً اقل تعقيداً لاستطاعت ان تؤدي ما تؤدي على نحو يثير الاعجاب. وبما ان الامر على ماهو عليه ، نراها مدفوعة لتحديد مدخراتها بشكل غير موائم. بينما هي ، في الوقت ذاته ، مُساقة باعتبارات جديرة بالثناء ، ولاشك ، لتجييد اعمال ذات اهمية فكرية واخلاقية اكثر مما هي فنية .

المسألة المطروحة هي :اليانورا دوسا ليست مجرد ممثلة ولا يمكن ان تكون كذلك . لقد استطاعت اليانورا دوسا ان تصبح شخصية حقيقية على خشبة المسرح الواسعة في عالمنا ، بعد ان حسّنت ورفعت تدريجاً ذوقها الفني الكامن ، وطورت وانضجت باستمرار ذهنها ، بالدراسة الامينة ، والتأمل العميق في الحياة ،

مدفوعة بمختلف ما لقيته من حظوظ عاثرة وسعيدة • ان اية ممثلة يمكن ان تتقمص تقريباً اية شخصية ، تطرح عليها ، لكن الشخصية المتميزة لاتستطيع ان تحيا بغير ذاتها ، وهي تتمرد اذا ما جرت محاولات لفرض ادوار عليها لاتنسجم وخصائصها الواضحة المؤكدة • لقد بنت اليانور دوسا حياة خاصة بها ، انهـا اختارت ، على ما يحلو لي قوله « شكلا من الوجود » يتنافى طبيعةً مع احتمالات الوجود الاخرى ، التي كانت ذات مرة لصيقة بها ، لان اقلائـل من الكائنـات البشرية ، تستطيع ان تفخر بالتوكيد ، على انها عاشت كما عاشت اليانورا دوسا ، بكل تلـك المصـادر الثـرة المتنوعـة • ومهما يكـن هـذا « الشـكل » او ذاك من النبل والجدارة والاحترام ، كهذا (الشكل) الخاص باليانورا دوسا فهـو دونما شك ، يمثل ، مع ذلك ، ارادة لا تتزعزع ، من جانبها ، ان تكون كما هي تماماً ، وليس شيئاً اخر ، ان تكون كما هي ، باجتناب كل شخصية مختلفـة • هذا التفرد قد يكون منقبة ، فضيلة ، انجازاً في حياة امرأة ، لكنه نقيصة ، في الحياة العملية الحرفية ، التي تحياها الممثلة ، لانها تحدد ـ وقد اقول تلاشي ـ جميع امكانات الوجود التي تؤلف اعظم الثروة واعظم المجد للفنان الدرامي • في حالة اليانورا دوسا ، نرى انه كلما اصبحت مطاليبها الفنية والاخلاقية والفكرية اشد تزمتاً وتشدداً وغيرةً ، ضاق افقها اكثر فاكثر • لقد كانت حياتها العمليـة على المسرحية نتيجة اقصاء تلو اقصاء •

فمنذ سنوات ، بدأت ترمي جانبا بأنفة بالمدخـرات (الريبورتـوار) التـي احرزت لها اول نجاح ، واضعة اياها في واجهة الممثلات الايطالية ، مقدمة لهـا شهرة عالمية ، من خلال جولاتها في الخارج •

ان الذين اسعدهم الحظ ، كما اسعدني ، بمشاهدتها تمثل دور مارغريـت في مسرحية (كاميليا) في ايام شبابها الغض حقاً ، وفي اتم نُضج فنها ، لايستطيعون

ان ينسوا السحر الرومانسي ، الرقة المعذبة ، العاطفة الجامحة ، التي كانت هي ، وهي وحدها حسب ، القادرة على اثارتها ، في ذلك الدور ، بذلك المقياس العظيم . كان يبدو ، عندئذ انها ولدت ، مستعدة بالفطرة ، لتصبح احسن مفسرة للمسرح الذي انتعش في اوربا ، ولاسيما في فرنسا ، في السنين الثلاثين الاخيرة من القرن الماضي ، والذي ازدان باسماء من اضراب اوغي ، ودوماس الابن وساردو ، وبورتو - ريش ، وهنري بيك ، مع بعض التعديل في وجهة النظر والمنهج . كان مسرحاً رومانسياً ، عاطفياً ، سايكولوجيا - مسرح السلوك والعادات ، مع بعض الميول نحو التنديد الاجتماعي . كان له اصداء ، من بعض الاوجه في ايطاليا ايضا ، وهناك خطا ببعض الأسماء المتميزة : كفيراري وغياكوزا وروفيتا وبراغا وبراكو ، فضلا عن ثلاث مسرحيات فريدة لايطالها الشك تعزى الى جيوفاني فيرغا هي : (الفارس الريفي) و (الذئبة) و (مالي ولك)

جلبت اليانورا دوسا كل غنى مزاجها الى هذا المسرح الذي بدا ، يوم اهدناه وكأن المقصود منه هو التعبير الجلي عن العواطف فيما ينقصها ويؤلمها يعذبها ، لا فيما يشغل الذهن من مشاغل القلق والهواجس ؟ كانت ثمة حساسية انثوية جميلة ، تصل بطفرة واحدة وحركة بارعة مباشرة الى التعبير الاصيل المتكامل عن حالة الذهن المعينة ، كانت دائم الوقت ، تجليها بنور يشع من كل خط ووتر من شخص الممثلة الجميلة . العضلات مهتزة ، الاعصاب متوفزة ، تعبير الوجه متحرر من جميع المواضعات ، لايتغير الا بتناسب مباشر مع تبديلات الروح الباطنية الحقيقية ، الايادي ، اياد مقدسة ، كانت تبدو كأنها تتكلم ، والصوت صوت ربما لن يُسمع ابداً على خشبة المسرح - صوت معجز ، لابسبب ميزته الموسيقية حسب ، بل بسبب مرونته وسيولته ، وحساسيته التلقائية التي تلتقف ظلال كل فكر لطيف او عاطفة رقيقة . كان تمثيل دوسا ، في كل لحظة من لحظات الاخراج ، يشبه سطح ماء عميق هادىء ، يستجيب حالاً لتموجات الاضواء والظلال الرقيقة .

اما التنوع فما كان اروعه ! كنا معتادين ان نراها كل مساء ، وهي تنتقل من عاطفة مارغريت غوتيه البطوليه الى خيانـة (امرأة كلـود) ، مـن مـرح (ميراندولينا) لغولدوني ، بحدتها ولذعتها ، الى يأس (فيدورا) ، من تفسخ (فراو فراو) التافهة ، الى حسية (الذئبـة) بحقدهـا وابائهـا ، او تواضـع (سانتوزا) المغضبة ، من عناد (فرانسيلون) بتحديها وضغينتها ، الـى تقلب (سيبيرينه) وسخريتها في (Divorcons) .

ذلك ان اليانورا دوسا ، لم تكن ، في تلك الاثناء ، غير ممثلة ، ممثلـة مدهشة ، واستنتاجا من الاسلوب الذي تمثلته لنفحها الحياة الى شخوصها المتميزة المختلفة ، في (ريبورتوارها) الاول ، ليس لنا من حق في ان نشك في انها كانت تشعر بحيوية كل اولئك النساء ، الواحدة تلو الاخرى ، في حياتها نفسها ، مع ما يساوق ذلك الشعور من احساسات ومشاعر ونوازع •

فكيف حدث ما حدث ، اذن ؟ انها فجأة وفي لحظة معينة ، بدات وكأنها لم تعد تشعر بهن فعلا ، وفي بعض الحالات ، اخذت تواجههن بغطرسة متعالية ، تكاد تكون اشمئزازا لانها جسدتهن في وجودها ، مانحة اياهن حياة مسرحية من جوهر روحها ، من جسمها نفسه • بالتوكيد ، ان خلقهن بمثل تلك القوة ، يعني انها لابد قد وضعتهن جميعا في حقل التجربة ، التي قلت عنها قبل لحظة : انها الحكـم المشروع الوحيد الذي يمكن ان تصدره ممثلة على احدى مخلوقاتها •

ان ماجرى قد جرى• ومن ثم فالنقد الجمالي الذي كونته اليانورا دوسا بصدد ذلك المسرح بأسره ، بعد تقمصها للعديد من الشخوص التي قدمتها ، قد اربكها ارباكا جديا ، من وجهة النظر الحرفية ، بحيث لم تعد قادرة وببساطة ان تمضـي في عملها لتواكب تلك المسرحيات • ان ذلك الحكم يتماثل مع تبدل ، تطـور حدث في شخصيتها ذاتها • فبدت دوسا تشعر وكأن الامر لم يعد يتفق بعضـ

الشيء مع اخلاصها باعتبارها ممثلة ، مع منح شخصيتها المتغيرة لشخوص مسرح، اخذت ، في معظم الاحيان تبغضها • ذلك ان ازمات العاطفة ، وحيل النزوة الانثوية ودسائسها ، وحاجات الجسد ، واهتمامات الحياة اليومية ومشاغلها التافهة وبالايجاز ، كل الامور التي كونت مضمون المسرح الاوربي بين ١٨٧٠ و ١٩٠٠ لم تعد كافية لاليانورا دوسا • كانت روحها عطشى لشيء آخر ، اقل ابتذالاً ، اقل واقعية ، شيء اكثر بطولة ، ونبلاً في التعبير عن الحياة •

وفي الوقت نفسه ،اخذ الناس ، في ايطاليا يتحدثون عن هنريك ابسن الذي اثار اهتماماً كبيراً في معظم امم اوربا ، وحتى في فرنسا ، حيث ما استورد من الخارج لم يُقابل بترحاب سريع • لقي مسرح ابسن تأييداً حاراً وعداء شديداً ، لدى الجمهور الايطالي ورجال الادب الايطاليين • فلويجي كابوانا ، القاص الصقلي والكاتب الدرامي ، الذي عاش العديد من السنين في روما ، قام باول ترجمة ل (بيت الدمية) (لا من الاصل النرويجي ، بل من الفرنسية)• تأثرت اليانور دوسا اشد التأثير بذلك الامر ، الا ان اساليب تناولها الاولى لابسن، كانت تعوزها الجسارة • ان الادراك الكامل التام ـ من جانبها ـ للروحية البطولية التي تضمنها مسرح ابسن ـ الميزات التي كان يمكن ان تروي عطش اليانورا دوسا لما هو مثالي ، يوم كانت تمتلك كل قواها ، اصبحت مستحيلة ، بفضل النفوذ المحيّر الذي بدأت تشعر به من خلال اتصالها بفن غابرييل دانتزيو الزائف الضخم المصقول • ان جو مسرح دانتزيو اصاب اليانورا دوسا بضرر كبير ، في الحقيقة • وهذا الرأي ، على ما اتصور ، ولي من الاسباب ما يحملني على الاعتقاد ، يشاركني فيه الكثيرون في ايطاليا • لعل هذه التجربة كانت ضرورية لها ، اذا اخذنا بنظر الاعتبار المطالب الجمالية لحياتها الباطنية • الا انها (يقصد التجربة) قد احدثت تشويهاً عنيفاً في فنها ، الذي كان يوماً ما عميقاً كل العمق ، موحياً بالالفة والدفء ، مما دفع بها الى مواقف زائفة ، لم يصححها الزمن الا في عهد متأخر جداً •

من اجل ان اوضح ما اقصد ، لابد لي ان اعرض على نحو متناقض ، اجلى ميزات مسرح دانتزيو ، واوضح خصائص تمثيل اليانورا دوسا ، كما كان ذلك التمثيل ، وكما اصبح في هذه السنين المتأخرة ، مع مستواه الراهن الرفيع بعض الشيء •

ان مسرح دانتزيو باسره مسرح ظاهري • فهو يستند الى العرض الفخم للاشكال ، والثروة المدهشة للمفردات • انه حقاً فن معجز ، ومع ذلك يظل باسره تقريباً مسطحاً ، لان التعبير عن كل شيء فيه لايستمد قيمته من نفسه ، بل من لوذعية التعبير عنه • انه فن منسوج كلية من العواطف ، العواطف التي لاتنتعش الا اذا تزودت بالخيال ، وهذا الخيال ، اذا اريد له ألا يُتخم ، مضطر الى التطور الواسع ، مضطر الى ان يصبح موسيقياً اكثر فاكثر ، مثيراً للاحساسات باستمرار • انه فن كسول ليس فيه الا القليل من الاهتياجات الباطنية ، واليسير حتى من الحركة الخارجية ، لان كل وضع ذهني شخصي مهما يكن نفاذاً ، ذكياً ، ينبغي ان يعرض بشكل مكشوف ، بظلاله الدقيقة ، ولذلك فبدلاً من الحركة الاصيلة ، نجد سلسلة متطورة من المواقف المحددة الدقيقة ، ذات القيمة الجمالية والصُورية والموسيقية او النحتية ، كما تقتضي الحال •

في حين ان فن اليانورا دوسا فن جوهري (باطني) يتعارض خاصة مع كل ماسبق • أن كل شيء في ذات نفسها باطني ، بسيط ، غير مزوّق ، يكاد يكون عاريا • ففنها تقطير جوهرى للحقيقة الصافية ، فن يتحرك من الداخل الى الخارج ، ويتحاشى الصناعة البارعة ، ويسخر من هتاف الاعجاب الذي يسعى اليه محض البريق • ان الشعور بامر ، يعني ، بالقياس اليها ، التعبير عنه ، وليس وضعه موضع الاستعراض ، التعبير عنه رأساً وبمصطلحات مباشرة ، دونما حذلقة ، دونما تخيلات رتيبة منحوتة او مرسومة • اذ ان التخيلات ، كانت تحدياً لدوسا • لانها ظلت بالفطرة ، بحاجة الى الصياغة الدائرية ، التي هي الضرورة الرئيسة للتهيئة التامة للصورة الكلامية • اما اذا عثرت عليها بالجهد

المحض ، فان هذا الجهد سيرهقها في النهاية • لان فنها باسره وبصورة دائمة فن حَرَكي • فهو تيار مستمر قلق ، ظرفي ، ليس له من الوقت والقوة ما يعينه على التوقف وتركيز نفسه ، في اية وضعية معطاة حتى بغية لذة العرض لما هو جميل ، ربما تقتضيه لحظة التوقف ، في صدق التعبير • ان هنا فناً خجولاً منكمشاً على نفسه ، وضعته فجأة في لحظة مأساوية من حياتها العملية ، في خدمة شاعر ، لم يسبقه مثيل ، في توكيد ذاته ، وابتعاده عن الخجل • وهذا هو السبب الذي حملني على استعمال كلمة « تشويه » بجسارة عندما تصديت لتأثيرات دانتزيو في فن اليانور دوسا •

يخامرني الشك فيما اذا تعذبت من قبل ، كما تعذبت داخل المسرح ، عندما طلعت علينا دوسا ، في اول دور ل (كوستانزي) في روما من مسرحية (فرانسيسكا داريميني) لدارنتزيو • بدا فن الممثلة الكبيرة مضطهداً ، متثاقلاً ، محطماً ، على الرغم من شباك بطلة دانتزيو الزاهية ، شأنه شأن فعل المأساة ذاته ، فيما اعتوره من مثبطات واضطهادات وتعسفات احدثتها بلاغة دانزيو الرهيبة ، الثقيلة ، بما فيها من اطلاع واسع معينه الكتب حسب • مسكينة فرانسيسكا ! يالها من مسرفة غير ذات جدوى للكلمات الثمينة • لقد اصابتني مارغريت غويته بأسى مُرّ عميق ، بعد ان منحتها دوسا الحياة ، منذ عهد قريب ، على مسرحنا الايطالي •

اعترف بانني شعرت بالحزن نفسه للعديد من الشخصيات القميئة المبتذلة ، الاخرى في المسرح القديم ، تلك الشخصيات التي هجرتها دوسا ، حين استمعت مؤخراً لتمثيلها مأساتي دانتزيو (الجوكندا) و (المدينة الميتة) • لايظنن احد اني اقول هذا انطلاقاً من اي شفقة اشعر بها حيال المسرح القديم • انني اقول ذلك وفي تصوري فكرة كنت دائماً احملها ومؤداها : ان قيمة اي عمل في الفن الدرامي تنبعث من نفسها ، وهذه القيمة يمكن الحفاظ عليها او فقدانها ، تبعاً للترجمة المشهدية التي يقوم الممثل بها •

وحالما تجتاز المسرحية ذهن الكاتب الى ذهن الممثل ، فلابد لها حتماً من بعض التعديل الذي يطرأ عليها . ومهما جهد الممثل في محاولته استيعاب مقاصد الكاتب ، فانه لن ينجح تمام النجاح ، في رؤية الشخصية كما رآها المؤلف ، بالشعور بها كما شعر المؤلف بها ، باعادة خلقها ، كما شاء لها ذلك الكاتب ، وكما ينبغي لها ان تكون . كم من مرة ، كان الكاتب المسرحي التعس ، الحاضر في تدريب عمله ، يشعر كأنه يصرخ قائلا : « آه لا لا ! ليست هذه هي الطريقة ! » وهو يتلوى عذاباً ، وحزناً ، وخيبة امل ، وحتى غضباً وهو يشاهد شخصية تترجم الى واقع مادي ، بينما ينبغي لها ، بحكم الضرورة ، ان تكون شيئاً آخر . وبمثول مثل هذا الاحتجاج ، من جانب المؤلف ، سيكون ارتباك الممثل اشد وأنكى . انه يرى الشخصية ويشعر بها بطريقته الخاصة ، فمن حقه ان يعدّ فرض ارادة الكاتب عليه عملاً ارهابياً لامبرر له ، ينزل في ساحته بوحشية . ذلك ان الممثل ليس حاكيا (فونو غراف) يلوك الكلمات التى كتبت له على قصاصة ورق . ان كل ما يعبر عنه الكاتب يجب ان يكون جزءا عضوياً من الممثل ، خالقاً في وجود الممثل حياة جديدة قوية الى حد تجعل الشخصية شخصاً حقيقياً على خشبة المسرح . وبكلمات اخرى ، ينبغي لاداء الممثل ان ينبثق حيا نابضا من استيعابه المتميز لدوره ، استيعاب يألفه ويحياه ، بحيث يكون روح روحه وجسد جسده . ومن ثم ، فبما ان شخصية الممثل التي يتقمصها هي ليست خلقاً اصيلاً له ، وانما هي من ايحاء المؤلف ، فكيف يمكن ان يكون التماثل تاماً بين الشخصية التي يراها الكاتب وتلك التي يراها الممثل ؟ قد يكون بعض التقارب وقد يكون بعض التماثل ، دون ان يكون شيئاً اكثر . قد يعيد الممثل الاسطر المكتوبة بتمامها ، الا ان الكلمات نفسها ستعبر عن عواطف الممثل كما يشعر بها ، لا عن عواطف الكاتب ، وستجد هذه العواطف تجلّيها المتفرد ، في نبرة صوت الممثل والحركة الايمائية وموقف الجسم . ربما يطور الممثل الدراما التي تعهد اليه وهذا ما قد يحدث ، وقد حدث

كثيراً • الا ان الدراما ، في مثل هذه الحالات ، دراما رديئة • وعليه ، فكل الفضل ، في هذا التطوير يعود الى الممثل • انه تسلم من المؤلف قطعة من قماشة الرسم ، فاضفى عليها حياة خاب الكاتب في اضفائه عليها •

هذه هي ، على التحقيق ، المعجزة التي اجترحتها دوسا ، في عملها بالقياس الى المسرح القديم • قد يكون في ذخيرتها (ريبورتوارها) بعض المسرحيات التي تملك حياة خاصة بها ، وستحيا ، على مدى الزمن ، بصفتها ادباً حتى ان لم ينتجه ممثل ما مرة اخرى • الا ان عظمة دوسا ، في اعين مشاهديها الاوائل ، كانت تتمثل في قوتها على منح نَفَس الحياة الى العديد من الشخوص التي لم تكن الا مجرد تخطيطات وضعها مؤلفوها ، من خلال مختلف المواقف التي ظهروا فيها بعد ان حملوا على ذلك حملاً • لقد خلقت دوسا حياة اصيلة ، بامساكها بخشبة المسرح ، بمافيها من واقع حي ، اخاذ ، وبسيطرتها على المتفرج الذي يشاهد المسرحية ـ اسبغت دوسا شكلا كاملا على صلصال خشن لا شكل له ، تقدمت به اليها ذخيرتها الفنية القديمة • انها استطاعت ان تفعل ذلك مع كل الناس الذين تقمصتهم ، على الرغم مما كانوا يتصفون به من تفاهة وابتذال ، لقد وجدت شيئاً من الطاقة الانسانية ، استطاعت ان تعبر عنها خير تعبير ، وبفعلها ذاك ، سُرّت مما خلقت ، تاركة للآخرين مهمة اصدار الاحكام على المسرحيات بصفة عامة •

لماذا لم تستطع ان تجترح المعجزة نفسها مع اعمال غابرييل دانتزيو ؟ الجواب واضح منذ حين فيما قلناه بصدد الخصائص المتناقضة بين فن دانتزيو وفنها • وجدت دوسا في مسرحيات دانتزيو شكلاً كان كاملاً فنياً ، كان لابد من احترامه في التفصيلات الدقيقة كلها • وقد وضع هذا الامر قيداً مميتاً على فنها الخاص ، ذلك الفن الاصيل التلقائي بأسره • منحها دانتزيو سلسلة من الاقنعة الجميلة الانيقة الادبية ، كان عليها ألاّ تمدها بتفصيل واحد ، بل عليها

ان تكيف نفسها بها كمعدن ذائب يمكن ان يُصب في قالب تمثال ليتخذ شكل ذلك التمثال • ثم ان هذه المواقف ، في هذه الحالة ، كانت غريبة كل الغرابة عن مزاج دوسا الفطري • وفضلاً عن ذلك ، فوراء اقنعة دانتزيو هذه ، لم تكن ثمة عناصر انسانية جوهرية مما عثرت عليها دوسا حتى في اسوأ المدخرات القديمة ، ليس من بذرة للحياة لكي تنضجها ، ليس من صلصال عديم الشكل ، لكي تمنحه كمال الشكل •

لن اخاطر بالتوكيد على ان انهيار اليانورا دوسا الجثماني ولاسيما برمها المستمر بالحياة المسرحية يمكن ان يعزى الى جهدها اللامجدي لتكييف فنها بفن دانتزيو • لكن بودي ان اقرر ان كان لقصة دانتزيو تأثيرها في حياتها الفعلية بصفتها ممثلة • مما لاشك فيه ان دوسا ، في اوج تطورها ، قد انصرفت ، بتأثير مسرح دانتزيو ، عن العظمة الدرامية الاصيلة ، التي كان يمكن لعصرها ان يقدمها لها ، اعني مسرح ابسن ، الذي كان اكثر انسجاماً مع مزاج دوسا الفني ومع الحاجة التي كانت تشعر بها دائماً لتتنفس في جو صاف ، نادر ، في اعلى مراقي الروح •

ماذا كانت تبحث عنه حقاً ؟ ـ انها كانت تبحث عن حالة التسامي ، التي حصلت عليها في حياتها الباطنية الخاصة ، كما شاهدنا ذلك اثر عودتها الاخيرة الى المسرح ، بعد اعتزالها الطويل • حقاً لقد عادت الينا ، بكُتّابها القدامى ـ براغا ، دانتزيو ، ابسن ، وكأنها تجعل من هؤلاء نماذج لعهود حياتها الثلاثة • كان ثمة كاتب آخر هو غالاراتي ـ سكوتي ، لم يشتهر بفضل المناقب الداخلية لمسرحيته (Cosi Sia) كما اشتهر بالخصائص الاخلاقية لتلك المسرحية والجو الروحي الذي تتنفسه • ان استغلال المدخرات الفنية ، في ضوء الظهور الجديد لدوسا ، يرينا ، تماما خلاف مقاصد الممثلة ، الحقيقة التي نوهت عنها سابقاً ، على ما اعتقد • ان (ميناء شوسا) لبراغا ، عمل تافه من اعمال المسرح القديم ، لكنها ارتنا الى اي مدى يمكن ان تبعث الحياة في كمية المادة الحية التي

اشتملت عليها تلك المسرحية • اما في (المدينة الميتة) فنستطيع ان نرى مرة اخرى نضالها مع مصادر عبقريتها ، غير انها خابت في النهاية في تكييف نفسها مع المواقف المطلوبة التي يقتضيها فن دانتزيو الخارجي الساكن • اما (سيدة البحر) فقد اعادت الينا الاحساس بكل ما فقدناه عندما لم نر دوسا وهي تتناول ابسن ، في عز امتلاكها لشبابها • ان (اليدا) ذات الشعر الاشيب ، لا تستطيع الا ان توقظ فينا ، فضلاً عن الاسى العميق ، اعجاباً عميقاً للنجاح الذي استطاعت اليانورا دوسا اضفاءه على هذه الشخصية ، في طراوة الروح التي لايقاس بها شيء، وهي تنعم باشعة الشمس • اما اذا عدنا الى (الاشباح) فنحس احساسا متكاملا بما يمكن ان تكون دوسا عليه في احسن نتاجها : صفاء ، وفن مباشر يزداد مباشرة ، يركز اكثر فاكثر على جوهر الصدق ، الذي نالته بعد عناء طويل للروح •

اليانور دوسا ممثلة ممتازة ، كانت مأساة حياتها الحقيقية هي ان عصرها لم ينجح في ان يمدها بمؤلف لها •

برناردشو

برناردشو ، (١٨٥٦ – ١٩٥٠) . من الواضح انه اشهر كاتب مسرحي بريطاني منذ العهود الاليزابثية ، وقد كتب وجهات نظره عن المسرح ، في تعليقات عن مسرحيات الآخرين ، ومقدمات مسرحياته . ومع ان شو اوضح مفهومه عن المسرح بجلاء كبير « باعتباره معملاً للفكر ، وملقناً للضمير ، وشارحاً للسلوك الاجتماعي وترسانة ضد اليأس والبلادة ، ومعبدا لرقي الانسان » واضعا اياه بازاء فكرة المسرح التجاري الضعيفة التي سيطرت على خشبة المسرح بعامة، فانه قلما عالج النظرية المسرحية بصفتها تلك . ان مقدمات المسرحيات نادراً ما تتحدث عن المسرحيات ، وانما تتحدث في اغلب الاحيان عما تدور حوله تلك المسرحيات . فمن مناقشة شو لفن المسرح والدراما اخترنا مقال (الواقعي الدرامي يتحدث الى نقاده ١٨٩٤) لتضمينه هنا ، لانه يحدد المعنى الذي يهدف شو اليه ، بغية ان يُعّد واقعياً . اننا بحاجة الى تغيرّ مفاجيء حين نقبل الى فقرات ، يتنكر فيها لكل اهتمام بخلق الايهام المسرحي ، الذي كان في عهده ، وربما في عهدنا ايضاً، يحسب من صميم الواقعية . ولكي نوفر على القارىء المشقة ها نحن نقدم مقطعاً في هذا الصدد . وهو مستل من مقال « المسارح في التسعينات ، المجلد الاول ، بتأريخ الثالث عشر من نيسان ١٨٩٥ : « بالقياس اليه (يعني وليم ارتش) ثمة ايهام في المسرح . اما بالقياس على فلاشيء من ذلك . استطيع ان اتشبث بمدعيات خيالية وافية بالقصد . اما المسرحية ، فيما تخصني . فليست هي الشيء ، انما هي الفكرة ، الهدف ، شعورها وتنفيذها » .. اما ما تتضمنه انتقادات السيد ارتشر ... فليس الا القليل مما يمكن تذكره بصدد التنفيذ ، وهذا القليل يشير بصورة رئيسة الى ماله اثر في الايهام ... فهو مازال يجعل تشابه تمثيل الفنان مع ايهام القصة معيار الجودة في الاداء .. ان التمثيل بالقياس اليه كرسم

المشاهد ، مجرد وسيلة لغاية ، والغاية نفسها هي القدرة على الايهام • اما بالنسبة لي ، فالمسرحية هي وسيلة ، اما الغاية فهي التعبير عن الشاعر ، بالاستناد الى فنون الممثل والشاعر والموسيقي • ان اي شيء يجعل هذا التعبير اكثر حيوية ، مقبول سواء عن طريقة قراءة الشعر ام الجوقة ، ام القاء الابيات على نحو اصطناعي ، فالامر كله جيد فيما يخصني ، حتى اذا تطلبت الحال تدمير ارجحية الصدق في المشهد •

اما المقتطف الثاني من شو فقد كُتب اصلاً بصفته ملحقاً ل (جوهر الابسنية) (١٨٩١) • لقد تم اختيار هذا المقتطف ، لان فيه يشرح شو ماتتطلبه الدراما الجديدة من الممثل ، وبخاصة عرضه الممتع لتقويمه للمثلة الابسنية الجديدة (قارن ذلك بتقديم بيرانديللو لدوسا ، وتقويم برشت لقايكل • كتبت هاتان المقالتان في التسعينات (من القرن الماضي) وهما منشورتان في كتاب (شوعن المسرح[١])

(١) هل و وانغ – نيويورك – ١٩٥٨

من الواقعي الدرامي الى نقاده

برناردشو

اظن ان ندرة من الناس تعرف مدى مايثيره النقاد الدراميون من برم • انهم ليسوا اخلاقيا اسوأ من غيرهم من الناس ، بل لانهم لا يعرفون شيئا • او بالحري ، الامر اسوأ من ذلك كثيرا ، انهم يعرفون كل شيء على نحو خاطيء • ضع اي شيء حيالهم على خشبة المسرح ، كما هو في الحقيقة ، فبدلا من ان يقابلوه بتعجب فارغ ينبيء عن جهل فاضح ، يرفضونه بسخرية على انه احتيال ونصب ،استنادا الى ان الشيء الحقيقي المعروف لدى العالم باسره مختلف كل الاختلاف عما يعرض • قدم لهم مضخة السيد كرميلس اوانيه الحقيقية فسيعدونها مزيفة ، لان الاواني تخلو من المقابض ، ولان المضخة عديمة المنفذ •

انا كاتب درامي ، قبل كل شيء ، الا انني لست كاتبا اصيلا ، ولذا ينبغي لي ان استخلص مادتي الدرامية باسرها من الحياة الحقيقية مباشرة او من الوثائق الصحيحة • ان المسار المعتاد اكثر ، هو استخلاص المادة من الاعمال الدرامية الاخرى ، وفي تلك الحالة ، تتبعها من دراما الى اخرى ، وفي النهاية يصل المرء الى المصدر في الخيال المبدع الذي يجود به درامي اصيل • اما الواقعة التي يبتكرها الدرامي فتختلف اختلافا كبيرا عن الواقعة بالاسم ذاته ، كما تحدث على نحو موضوعي في الحياة الواقعية • فليس موضوع المضخات المسرحية او الاواني ، فقط بل (اكثر من تلك) الاخلاق المسرحية والطبيعة البشرية المسرحية تختلف عن وقائع هذه الامور • تبعا لذلك ، فالانسان الذي يستمد كل معرفته عن الحياة من مشاهد المسرحيات ، لايبدو له شيء ابعد عن الحقيقية من الحياة الموضوعية • الناقد المسرحي ، على العموم ، انسان من هذا النوع ، وكلما اعيد انتاج الحياة الموضوعية له على المسرح ازداد توثقا من دعواه ان مسرحيتي عمل استثنائي

غريب (Extravaganza) • قد يسأل هنا ، عما اذا كان من الممكن لأنسان يتأمل العالم الحقيقي يوميا اربع عشرة ساعة من ساعات اليقظة ، ويتأمل المسرح ساعتين فقط ، ان يعرف عالم المسرح اكثر من معرفته للعالم الحقيقي • ومما يمكن مناقشته موضوع زوجة فلاح ما ، تمخض اللبن لساعتين في الاسبوع ، وتتأمل الطبيعة باستمرار تقريبا ،ان عليها ان تعرف الشيء الكثير عن علم طبقات الارض والغابات اكثر مماتعرف عن الزبدة • ان المرء يعرف ما يعمل فيه ، لا ما يحدق فيه بتكاسل • الناقد الدرامي يعمل فيالمسرح ، ويكتب عن المسرح ، ويفكر في المسرح ، ولايدرك شيئا عن الحياة الحقيقية التي يحملق فيها بلا جدوى ، حتى يترجم ذلك الشيء الى مصطلحاتمسرحية • اما رؤية الناس يوميا وهم يبنـــون الدور ، ويسوقون السيارات ، ويسيرون بانتظام عسكري ويؤلفون خطبا سياسية ، فذلك يعني تخيلالمقصود بالبناء ، السائق، الجندي ، او الرجل السياسي • طبيعي انه يتخيل بناء مسرح ، يتخيل سائقا ، جنديا ، الخ لا انسانا حقيقيا • ومع سهولة هذا الامر فقليلون هم النقاد الدراميون الاذكياء الى حد اكتشاف ذلك الامـــر بانفسهم • ليس من طبقة اكثر بلاهة في ثقتها بواقع معرفتها غير الحقيقية من طبقة الادباء بعامة والنقاد الدراميين بخاصة •

ومن ثم ، لدينا نوعان من الحياة صالحان للتناول ، احدهما ذاتي او مسرحي (Stagey) والاخر موضوعي او واقعي • ماهي الفوائد النسبية لهذين النوعين بالقياس الى مرامي الكاتب الدرامي ؟ الحياة المسرحية بسيطة اصطناعية ، تفهمهـا الجماهير غير انها مبتذلة ، بالية تتحكم بالمواصفات في مشاعرها ، وهي بحجمهـا لا توحي بالفكر لان جميع استنتاجاتها متخذة ، سلفا وهي باســتمرار في تضاد مع المعرفة الحقيقية التي يستمدها اعضاء الجمهور من اشغالهم اليومية • فمثلا ان ميلودراما بحرية او عسكرية لا تلائم الا المدنيين • بينما الحياة الحقيقية من جهة اخرى ، يساء فهمها حتى من اصفى المراقبين بصرا ، ولذلك لا يمكن اكتشاف تماسك فيها ، ولا وجود فيها ل « لعدالة الفطرية » التي تتماثل مع المفهوم البسيط

السار لـ « لعدالة الشعرية » • انها ، جملة وتفصيلا ، امر يعسر التفكير فيه • ولكنها ، من جهة اخرى ، مقبولة عقلا ، مثيرة ، موحية ، متنوعة ، متحررة من المعتقدات والانظمة ، وباختصار ، انها حقيقية •

هذا التناقض المبتسر كاف لتبيان هذين النوعين من الحياة ، فكل منهما لهما يقدمه من قدرات درامية لكاتب ، فهو حين يعرض على خشبة المسرح ، سيؤثر في مختلف صنوف النأس تأثيرا متفاوتا • ان عالم المسرح وجد لاناس لا يستطيعون ان يحتملوا رؤية الوقائع وجها لوجه ، لانهم لا يجرأون ان يكونوا متشائمين ، مع ذلك لا يتمكنون من رؤية الحياة الحقيقية بخلاف ما يراها المتشائم •

قد يفترض ان هؤلاء الذين يفهمون كل عمليات اجسامنا على انها عمليات مقرفة ، ويفهمون اذهاننا ، على انها مذنبة ، يلوذون بشيع وطوائف ممتنعة عن مشاهدة المسرح اصلاً • لكن هذا لا يحدث مطلقا • اذا كان مثل هذا الانسان له انعطاف نحو الرومانسية او نحو الفن لن يلوذ بدير بل بالمسرح حيث يجد في تأمل الحياة المثالية او المسرحية شيئا من التنفيس عما يكتنفه من اعتقاد مسيطر عليه يوحي بالخسة والدناءة •

واجهه باي شيء يشبه الواقع فاذا بألمه المزمن يزاد حدة بدلا من التنفيس • انه يصرخ مرتعبا من مشاهد الجبن والانانية والخيانة والفجور ــ وبالايجاز كل شيء يتنصل منه بارتياده للمسرح • ان هذا التأثير لا ينتاب اولئك المتشائمين الذين يحسرون ع(مواجهة الوقائع باستقبالهم الحار ، وهم يصيحون : « هذا صحيح تماما • انتزع طلاء القبر ، افضح الطبيعة البشرية ، في خستها المأساوية الكوميدية ، مزق قناع الاحترام من البرجوازي الانيق ، واعرض الكذاب السارق ، الجبان ، وما يخفيه من انحلال » •

وبصفتي كاتبا مسرحيا واقعيا ، ارى في استحسان المتشائم الواعي المعتد بنفسه امر يدعو الى السخط اكثر من سباب انسان رعديد ، غير واع • انا لست متشائمة

على الاطلاق ، ولا يعنيني في شيء وضع الكائنات البشرية ، وفق انظمة اخلاقية معينة في طبقات ، يرسم فيها الفرد على انه كذاب او جبان او لص الخ ٠٠ انا نفسي ، حسب هذه الانظمة ، كذاب ، جبان ، لص ومتحلل خلقيا ٠ وفي نيتي المتعمدة ، البهيجة ، المحترمة لذاتها كل الاحترام ، ان استمر الى نهاية حياتي ، مخادعا الناس ، متجنبا الخطر ، متساويا مع الناشرين ومدراء المؤسسات وفق مبادىء العرض والطلب بدلا من العدالة المجردة ، منغمساً في جميع شهواتي ، كلما تيسرت الظروف لمثل هذه الافعال حسب اجتهادي ، فاذا استنتج اي نظام او عقيدة من هذه الحال مامفاده انني وغدلااستطيع احيانا قول الصدق ، اومواجهة الخطر ، اواضاعة فائدة تجارية ومقاومة النوازع المسرفة من اى نوع كانت ، فعندئذ فالويل للعقيدة والويل للنظام ، لانني فعلت كل مافعلت متقصدا وربما سافعل ذلك مرة اخرى ٠ ان ما يقال « الكل خاطئون » في المعنى الذي كتب فيه هذا القول ، صادق حقا بصدد كل الناس الذين تعرفت بهم ٠ بيدان خطيئة اصدقائي ليست بمعزل عن القداسة ، اذ تصيب الخطيئة بعض افعالهم ، كما تكتنف القداسة بعضها الاخر ٠ وهنا ايضا ، اذا كان النظام الاخلاقي الذي يرد اليه تصنيف القديس والخاطىء يقتضي استنتاج خط من الفرز بين افعال اصدقائي الخاطئة وبين افعالهم المقدسة ، ليتطابق بالضبط مع الخط الفاصل بين اغلاطهم ونجاحاتهم (في المعنى الاسمى والاوسع للمصطلحين) فيا لفقر النظام وسوء حظه لان الوقائع تناقضه ٠ ان الناس المأخوذين بالانظمة والمؤسسات ، قد يردون : « ياللسوء حظ اصدقائك » مشيرين الى انه ينبغي لي ان اتحرك في حلقة من الاوغاد النوادر ، الا اني لست مستعدا فقط لان اتشر قائمة باسماء اصدقائي ، تعرض مثل هذا الرد الى عار فاضح ، بل يمكن اخذ اي انسان ينظر الاعتبار ، سواء أكان حيا ام ميتا لتسليط الضوء على الاصيل غير المنتخب المتنوع من افعاله ، لترينا كيف يتهافت اي نظام اخلاقي ، اعتاد النقاد الدراميون تطبيقه (فضلا عن ذكر اناس آخرين) كيف يعجز عن توثيق تلك الاستنتاجات ٠ ومن ثم ، فبصفتي دراميا واقعيا ، علي ان اتجاوز هذه الانظمة ٠ فمثلا ، في مسرحيتي التي تعرض الان في لندن صنف النقاد البطلة باعتبارها مومسا كاذبة ٠ ان هـذا

الامر لا يهمني • المسألة التي اهتم بها تنصب على : هل احسنت البطلة صنعا ام اساءت ؟ فاذا اعترفت بانها احسنت ، اذ انقذت متكرمة حياة انسان وتملصت بحكمة وضع زائف ، مع انسان آخر ، عندئذ يمكن ان تصنفها كما تحب ــ شجاعة ، كريمة ، محبة ، او ماكرة ، خطرة ، خائنة • سيان عندي كل هذا : لن تستطيع بعد ان تحملني على الانحياز اليها او التحامل عليها ، بالاستناد الى المقولات المصطنعة شأنك في ذلك شأن حمل موليير على كره المسيو جوردان في محاضرة عن غرور ذلك «السيد البرجوازي » اللطيف وادعاءاته • ومع اني راغب ومتشوق لان ارى تحسن النوع البشري ، ان امكن ذلك ، فانا مازلت اجد ، استنادا الى نماذج سليمة نسبيا ، انه كلما ازددت قربا في التعرف بالناس ، زاد حبي لهم • اما اذا استنتج المرء من هذا الامر انني كلبي (Cynic) بينما هو ــ مفضل غيلان المسرح ــ اعني كتلوغات الفضائل المنظمة الماشية انسان ذو اذواق خيرة سليمة بالقياس لنوعه ، فهل لي ان اشعر ازاءه بشيء غير شعور امرأة انكليزية حيال العربي المخلص لنظامه ، الذي يستنكر عدم حشمتها في الظهور امام الجمهور دون ان تغطي فمها ؟[1]

ان اخراج (الاسلحة والانسان) في (مسرح افنيو) منذ نحو تسعة اسابيع ، قد اجج سوء الفهم بين عالمي الحقيقي وبين عالم المسرح الخاص بالنقاد ، لان سوء الفهم ، بمعنى من المعاني ، هو موضوع المسرحية • لست بحاجة لوصف فعل المسرحية بتفصيل ، يكفي ان اقول ان المشهد التقط في بلغاريا ــ ١٨٨٥ ــ ١٨٨٦ • في وقت اقتضت حاجة رد الهجوم الذي قام به الصربيون ، ان يخلق من البلغاريين امة من الابطال لمدى ستة اشهر • وبما انهم لم يتحرروا الا من عهد جد قريب من ربق بائس سلطه الاتراك عليهم ، فقد بدأوا العمل بتحرير انفسهم من البربرية ، او ان شئت ، بدأوا يصابون بمرض المدينة • لقد كانوا ابطالا جهلاء كل الجهل ، ذوي شجاعة وحماسة وطنية لا حدود لهما ، مع مهارة عسكرية ضئيلة الى حد جعلهم مضطرين الى وضع انفسهم تحت امرة الضباط الروس • اما محاولاتهم للتقرب الى المدينة الغربية فقد كانت تماثل كثيرا محاولاتهم الحربية ، في انها كانت

١ ــ يقصد شو الحجاب يوم كان له ذلك السلطان على وجه المرأة العربية : ثروة

تطلعية رومانسية ، جاهلة • كانوا شعبا من المبتدئين الشجعان ، في كل حقل • جاء الى قطرهم ، في المسرحية ، ضابط محترف ، من سويسرا ذات المدنية الرفيعة ، رجل مطلع اكمل الاطلاع على حقائق الحرب ، بتجربته الطويلة الفعلية • طبيعي ان تنبثق الكوميديا من تصادم معرفة السويسري باوهام البلغاريين • وفي هذا التخطيط الدرامي يمكن اعتبار بلغاريا رمزاً للمقاعد الامامية في الليلة الاولى من ليالي المسرحية • البلغاريون هنا هم النقاد الدراميون ، اما السويسري فهو الكاتب المسرحي الواقعي ، الغازي لبلدهم • ان الكوميديا هي تصادم الحقائق التي يمثلها الكاتب المسرحي الواقعي بالمفاهيم القَبْلية لعالم المسرح مع شيء قليل من التفصيلات •

الحرب ، كما نعرف جميعاً ، تثير الخيال الرومانسي اثارة قوية • اننا مدينون لاعظم رواية واقعية في العالم ـ دون كيخوته ـ لما فيها من درس ايقاظي تلقاه رجل رومانسي الخيال ، من تجربة فعلية في الجيش • ليس من احمق الان يستطيع ان يعزو سرفانتس الى الكلبية لانه ضحك من اماديس ديغول ، او ان يعتبر دون كيخوته مخلوقاً تافهاً لانه هاجم طواحين الهواء وقطعان الماشية • اما انا فقد شُهِّرَبي كثيراً باعتباري كلبياً ، كما عُدّ دون كيخوته البلغاري نصاباً ، لاني تمثلت سرفانتس منهجاً ومنزعاً • وبما اني لست جندياً ، كما كان سرفانتس ، فاني التقطت الوقائع من طريق غير مباشر ، الا ان الصعاب لم تكن كبيرة جداً ، فالحربان الفرنسية البروسية والروسية التركية قد خلقتا عدداً هائلاً من الجنود المجربين الذين يمكن الالتقاء بهم احياناً ومشاورتهم حتى في انكلترا • بينما نشر مؤلفات متأخرة النشر ، كـ (مذكرات) ماربو ، والنجاح الذي احرزه محررو الصحف باستمالتهم جنرالاتنا هنا وهناك في امريكا الى موضوع الشجاعة العسكرية وضعا الكثير من الشواهد الوثائقية في حوزة الكاتب الواقعي • وبذلك اصبحت حتى الرواية التأريخية ذات قيمة ثمينة ، مثال ذلك ، من الواضح ان زولا في (مأزقه) قد أفاد من الشواهد بعناية ، بحيث اضفى ثقة عالية على وصف مايشبه المعركة حقاً •

ان مدى المنهج الذي انتهى بي الى الصراع مع تصورات النقاد القتالية ، يعسر ايصاله عن طريق اللغة . ففكرة وجود حد لشجاعة الجنـدي ، وتفضيل الحياة من جانبه على الموت المجيد في خدمة وطنه، فكرة منفرّة لهم (يقصد النقاد) بحيث يتعذر التعبير عنها . اما وجهة نظرهم فبسيطة صريحة شهمة ، كمعظم وجهات النظر غير العملية . الانسان اما جبان واما شجاع . فاذا كان شجاعاً فهو لايخاف من شيء . اما اذا كان جباناً فهو ليس جندياً حقيقياً ، واذا ماعُرض كذلك فهذا يعني قذفاً وتنديداً بحرفة نبيلة .

نبرة الناس الذين يعرفون ما يتحدثون عنه ، تختلف كثيراً فيما بينهم . قارن مثلاً هذه الفقرة الصغيرة المهمة ، من رجل حجة كاللورد ولسلي ، الذي هو ابعد ما يكون من الكلبية ، انه حين يكتب عن الحرب ، يكتب بحماسة تكاد تكون حماسة تلميذ مدرسة مع الاعتبار بما رآه من حروب كثيرة . فهو يقول : « ان من اصعب الامور على النقيب او الملازم ان يحمـل رجاله عـلى النهوض والتقدم الى موقع مكشوف ينبغي مهاجمته ، بعد ان يكونوا قد وجدوا ملاذا وقتياً يحميهم من نيران العدو . واصعب من ذلك ، ان تحمل رعيلاً من الناس علـى النهوض مرة اخرى ، بعد ان اخلدوا الى الراحة ، ربما ليلتقطوا انفاسهـم ، اثر تقدم طويل المدى ، في ركض مستمر »

(فورتنايتلي رڤيو ، آب ١٨٨٨)

ستلحظ ان هذا هو جنديك البريطاني ، الذي لا يختلف في شجاعته عن اي جندي في العالم . مهما يكن من امر ، فقد يرد على ذلك المؤمنون بلعبة الـدم الازرق ، ذاهبين الى ان الضابط البريطاني هو الذي يربح معاركنا في سـوح اللعب في ايتون وكل مكان آخر . دعني اذن اقتبس فقرة أخرى من قائدنا ، المحارب القديم :

« رأيت فرقة كاملة اصابها جنون الرعب ، اثاره فجأة في الظلام ناقوس خطر معتوه . كما علمت بضباط اشتبكوا ببعض رفاقهم فجرحوهم ، في مثل هذه الاحوال . ان الرجال العقلاء ، يتحولون ، في هذه الظروف الى حيوانات مسلوبة العقل ، قد ايقظها الرعب فراحت تهاجم الجدران او البيوت دون ان يكون لهم وعي لتدرك ما تفعل . [يصف اللورد ولسلي حادثة فزع جرت في مناسبة معينة] في فزع تلك الليلة فقد بعضهم حياتهم ، كما مازال الكثيرون يحملون ندوب جروحهم »

(المصدر السابق : ص : ٨٤م – ٨٥م)

دعونا الآن نستمع الى الجنرال هوراس بورتر ، وهو محارب قديم في الحرب الامريكية ، التي يعوّد لها الفضل لكونها حرباً اهلية ، وهي من اكثر الحروب مدعاة للاحترام ، لانه تقرر فيها مصير فكرة قمينة بالتثمين بشكل من الاشكال . الجنرال بورتر كاتب اميل الى البرود من جنرالنا ، لانه ، قد كان للعالم نصيب في تدريبه ، بخلاف الجيش ، انه يقدم نفسه على هذا النحو : « السؤال الذي يُطرح ، اغلب الاحيان عن الجنود ، هو (كيف يشعر الانسان في المعركة ؟) ثمة مُعتقد بين بعض الذين لم ينغمروا في تسلية وضع انفسهم موضع اهداف تصويب قط ؛ مؤداه وجود نوع من الابتهاج اللذيذ في تجربة المعركة ، يثير حماسة رومانسية ، يتخم الذهن بمشاعر سارة ، يحمل المرء على الحنين الى قضاء الحياة في القتال ، والشعور بان السلم نوع من الجبن في احسن الاحوال . وعلى الضد من ذلك ، يفترض آخرون ان ركبة الانسان تخشخش كصنوج راقصة اسبانية ، وان ذهنه لا يستقر على شيء استقراره على احسن وسائل الهرب .

وبين هذين الحدين المتطرفين وسيلة سعيدة ستحدد ، ولاشك ، وضع الانسان الاعتيادي الذي يجد نفسه مضطراً بصفته جندياً الى تكريس نفسه لإيقاف طلقات الرصاص وتصويبها معاً • انه يقف في موقعه مواجهاً المخاطر ، التي تقوده حرفته اليها ، بشعور من الواجب وتقدير لكرامته ، الا انه ، في اغلب الاحيان ، يشعر انه كلما توقف اطلاق النار ، كان ذلك احسن لانه ينسجم مع فكرته عن صلاح الامور عامة • اما اذا اخذ العدو بالتراجع ، فان اللحظة الراهنة ستكون الوقت الملائم كأي وقت اخر للبدء بمثل هذه الحركة المتروية المستحسنة • طبيعي ان تكون لمواجهة الخطر تعويضات • ذلك (ان الدم يثير الاسد اكثر مما يجفل الارنب) • ان في شن الحملة ، او في حماسة اقتراب النصر احساسا باللذة لا ينبغي للمرء التقليل من شأنه • هذا الرضا يتأتى دائما من النجاح ، في اللحظة السامية للازمة المؤاتية في المعركة ، وهو ثواب الجندي ازاء العديد من المحن القاسية والمهام المخطرة »

(مقال ، في ذى سبنتشري ، حزيران ١٨٨٨ ص ٢٥١)

لعل لاشيء يمكن ان يوصل احساساً مقززاً للنفس من الجبن المخذول الى الناقد الدرامي من المشهد الخسيس لجندي يراوغ اطلاقة نارية • ان مفهوم بَن°[١] السامي ل (دون سيزار دي بازان) بصدره (المتطلع للكرة) قد ثبت الى الابد المَثَل المسرحي الاعلى للجندي تحت طائلة النار • اما الجنرال بورتر ، فيسف كثيراً عن بَن° في هذه الفقرة : « استطيع ان اتذكر شخصين فقط اثناء لعلعة الرصاص في الحملة ، وكل منهما جالس على سرج حصانه ، دون تحريك عضلة ، ورمشة عين • كان الاول بواقاً في الخيالة النظامية ، وكان الثاني هو الجنرال غرانت »

(١) كان الفريد بن (١٧٩٨ — ١٨٦٠) مدير مسرح ومترجماً لسكريب ، وهو نظّام شعر سطحي ، من واضعي الكلمات الاوبرالية •

قد أُحاجج هنا ، باني عرضت في مسرحيتي جندياً رعديداً كالحصان الحرون ، لا ازاء الرصاص ، بل ازاء اشياء تافهة ، كفعل السيدة الصغيرة ، عندما اختطفت علبة حلوى منه ورمتها بعيدا . الا ان جنديي سيوضح الامر ، بأنه تعرض للنار ثلاثة ايام . طبيعي ان ذلك ، لن يغير كثيرا من الوضع بالقياس الى الجندي المثالي ، لكنه سيغيره كثيراً بالقياس على الجندي الحقيقي وفق ما يرتأيه الجنرال بورتر : « الشجاعة كأي شيء آخر تذبل وتتلاشى . الجنود الذين اعتادوا ان يذهبوا الى ساحة العمليات ، في حربنا الاخيرة ، اظهروا البرود والثبات في اليوم الاول ، بحيث كان عويل الطلقات والمتفجرات يبدو كالموسيقى التي نشأوا بين احضانها . وبعد قتال يومين اخذت اعصابهم تفقد تدريجياً قوتها، كما اخذ انتعاشهم الروحي بالانحسار ؛ اما الاخطار التي كان يمكن ان يضحكوا منها ساخرين ، في اليوم الاول ، فكانت تبعث بهم الى المؤخرة وهم ضحايا الهلع في اليوم الثالث . كان المنظر في المعسكر مثيراً للفضول ، بعد ثلاثة ايام من القتال ، حيث يمكن رصد حساسية الاعصاب : الناس يجفلون من ابسط صوت ، يتهربون من طيران طائر ، اومن حصاة تلقى عليهم . ان من اكثر الوسائل الهاءً في مثل تلك الحالات ، هو رمي الحجارة وحطام الاشياء مروراً بالرؤوس لترى المراوغة الفعلية التي تعقب ذلك » .

ان تفسيراً درامياً بسيطاً للبيان الموضوعي في الفصل الاول من (الاسلحة والانسان) قد نال ابتكاراً مقلوباً رأساً على عقب ، وحين قال النقيب بلنتشلي للسيدة الصغيرة « لوكنت الآن في المعسكر لاتخذوا مني هدفاً لكل الآعيبهم » كان المفروض فيه انه يعترف بانه اكبر جبان في الجيش الصربي . لكنه كان في الحقيقة يتظاهر ، بالاسلوب الذي يميّز العسكرية القديمة . اما حين يستطيع الضابط ان يتغلب على غرور الشباب ، ليجعل من نفسه بطلاً ، مدركاً ان الشجاعة هي ميزة ذات جدوى ، وليست تظاهرة ، وان الجندي الذي ينتصر ، باقل المخاطر تأثيراً ، هو احسن جندي ، لانه غروره يتخذ منعطفاً اخر،

فاذا ما كان فيه شيء من الفاكهة ، فانه يبدأ في استيعاب الكوميديا الكامنة في المفارقة بين نفسه وبين جندي المسرح الذي يفترضه المدنيون •

يضع الجنرال بورتر هذا الوصف للمحارب القديم امامنا بوضوح تام :

« شعر الضباط ، في بداية الحرب ، ان عليهم ان يقوموا بامور كثيرة غير ضرورية مطلقاً ، من اجل المظاهر ، انطلاقاً من كونهم اناساً غير مجربين • وقد عادت هذه الحال بشيء كثير من المواقف المقصودة ، وتعريض للخطر على نحو غير مجد • كان الضباط معتادين مواكبة الصفوف المهاجمة ، على ظهور الجياد ونواصي الطرق ، لاحتلال المواقع المكشوفة التي يمكن العثور عليها • لم يكونوا يتلاعبون بالتهليل والتطبيل ، كانوا يوكدون ايمانهم بشجاعتهم ، عاملين تحت تأثير الانطباع الذي مؤداه ان الشجاعة لاينبغي ان تكون موضع شك ، بل ان تكون واضحة بارزة • كانوا ببساطة يضعون شجاعتهم فوق كل شك •

وفي مرحلة متأخرة من الحرب ، اخذ الرجال يتباهون بانهم محاربون قدماء ، فاستطاعوا ان يكونوا اكثر محافظة : لانهم نالوا ما كانوا يصبون اليه ، اذ تثبت شهرتهم فما عاد اللوم يطالهم • عندئذ ترجل الضباط لقيادة الهجمات المتشابكة ، مراوغين العبارات النارية ، والرضا يعمر قلوبهم ، غير مترددين في الاستفادة من غطاء الخنادق ، حين كان من الحكمة البحث عن مثل ذلك الملجأ لائذين بالعديد من الافعال التي تحفظ الحياة البشرية ولا تقلل باي حال من الاحوال ، من كفاءتهم بصفتهم جنوداً ، لم يعد ثمة شيء يمكن عمله للهراء ، ذلك انهم قد استقروا ، ليتفرغ كل منهم للعمل الفعلي »

(المصدر السابق ص ٢٤٩)

ان هذه الصورة المعقولة البسيطة جداً ل (لأسلحة والانسان) ممسرحة بالاستناد الى التناقض بين الضابط السويسري المجرب ، بسجله الرفيع ذي

الخدمات الممتازة وبين البطل البلغاري الذي ربح المعركة بشجاعته الجنونية ، الامر الذي يعتبره السويسري مستحقاً للمحاكمة العرفية . وبالنتيجة : يصدر النقاد الدراميون حكمهم على السويسري بانه (رعديد) . اعود مرة اخرى الى الجنرال بورتر للاحتكام اليه ، في سابقة تشمل كلاً من رأي السويسري في البطل البلغاري ، وامكانية جندي مستجد (يجهل كل الجهل فن الحرب) (كما قال السويسري) الا انه يحرز نجاحاً كالذي عزوته الى سرجيوس سارانوف :

« ينطلق الجنود المستجدون احياناً الى المخاطر ، التي يتقاعس عنها المحاربون القدماء . حين كان توماس يعتصم بموقعه في تشكاموغا ، في ظهيرة اليوم الثاني ، مقاوماً هجمات العدو الواحدة تلو الاخرى بنجاح ، جاء الجنرال غرانجر بفرقة من الجنود الذين لم يتعرض الكثيرون منهم الى النار من قبل . انهم حالما انتشروا في الجبهة حيال العدو ، صرخوا معولين ، وخرجوا من الخنادق ، محدثين رعبا الى حد شل المحاربين الكونفدراليين القدماء ، جراء جسارة مثل ذلك السلوك . قال غرانجر ، وهو يرصد حركاتهم : (انظروا اليهم مجرد نظرة ، انهم لايعرفون شيئاً احسن مما يفعلون . انهم يعتقدون ان هذا هو ما يجب ان يفعلوه . اراهن انهم لن يعودوا الى فعله مرة اخرى » .

حسب رأي النقاد ، كان غرانجر كلبيا ، محبا للدنيا ، غير قادر على استيعاب الشجاعة الحقيقية .

ربما يذكرني بعض نقادي هنا ، بان الحملة في (الاسلحة والانسان) كانت حملة خيالة ، وباني قد ابقيت طي الكتمان السخرية الملعونة ، التي تناولت الشجاعة العسكرية ، المتضمنة في رد النقيب بلنتشلي على طلب راينا بتكوف ان يصف لها حملة الخيالة :

بلنتشلي : انك لم تري حملة الخيالة قط ، ارأيت ذلك ؟

راينـــا : كلا ، كيف كان يمكن ان ارى ذلك ؟

بلنتشلي : طبعاً ، لا . حسناً . انه منظر مضحك . انه كرمي حفنة من الحمص على نافذة . تقبل الحمصة الاولى ، اولاً ، ثم تتبعها اثنتان او ثلاث ، ثم يقبل الجميع جملة واحدة .

راينـــا : [تفكر في عشيقها ، الذي غطّى نفسه بالمجد في حملة الخيالة] نعم، الاول ، هو اشجع الشجعان .

بلنتشلي : ها ، كان يجب ان تشاهدي الشيطان المسكين وهو يتعثر بحصـانه

راينـــا : لماذا ، يجب ان يتعثر بحصانه ؟

بلنتشلي : طبعاً ، لانه يهرب معه ، اتفترضين ان الانسان يريد الوصـول الى هناك قبل الآخرين ليُقتل ؟

تصوروا مشاعر النقاد عن مواطني ابطال بالاكلافا ، الذين تدربوا في فنون الحرب ، اعتماداً على صور الانسة اليزابيث ثومبسون ، المعروضة في واجهات حوانيت (ريجنت ستريت) والتأمل المتكرر فيها ، فضلاً عن تلاوة قصـيدة تنيسون (هجوم الكتيبة الخفيفة) انهم قد انتقدوا تلك الامور ، فتصوروا تلك المشاعر عند سماعهم هذا الخطاب من مجرد شخص سويسري ! اني اناشدهم الان ان يضعوا جانبا هذه المستندات لحظة ليخبروني عما اذا كانوا قد رأوا مرة فرار حصان في بيكاديللي اوفي (رو) . فان كانوا رأوا ذلك ، عندئذ أسألهم اليس من المحتمل والمعقول ، في ساحة القتال ، وهي موضع مجفل ، ان يفـر حصان واحد على الاقل ، من سرية الخيالة ، في حالة الهجوم .

بعد ان قدتهم الى هذه النقطة بلطف ، امضي في تساؤلي فاقول : كيف يتصورون انهم سيشعرون ، اذا ماحدث وكانوا على ظهر ذلك الحصان ، والخطر، في اغلب الاحيان ، كان ينتهي بالموت في (روتن رو) اثر تشابكه بمجد الهجوم على فوج من الجنود ، على نحو فردي عملياً . اذا كان لنا ان نؤمن بانتقاداتهم ، فانهم سيكونون مسرورين بهذا الامتياز . اما النقيب السويسري ، في مسرحيتي ، فسيسلم جدلا ، بانهم ، سيثنون رأس الحصان . وبغض النظر عن اختلاف الرأي غير المستقر ، فالشك لا يمكن ان يطال واجبهم ان كانوا جنودا . ان حملة الخيالة لاتصل الى ذروتها القصوى ، الا حين يكون الهجوم موجهاً على العدو بشكل اجماعي . ينبغي لهذا الامر ان يكون معروفاً بالتفصيل لدى هواة بالاكلافا ، لان (كنكليك) الثقة المشهور ، في الموضوع ، يقدم لنا نماذج من الأوامر التي سمعت اثناء التقدم المرعب في (وادي الموت) . مما لا شك فيه ، ان القاعدة النقدية الدرامية ، في تلك الظروف ، كانت تتمثل في (تشيستر احمل على العدو ! وانت ستانلي ، احمل !) . اما الحقيقة فهي هنا :

« ان انهيار فرقة الخيال (دراكون) بفعل النيران التي انصبت عليها من مختلف الاسلحة ، قد كان له بديل من المفاهيم التقنية الجافة : (الجناح الايمن الى الوراء در . » و (انت يا هذا الى الوراء در) و (انت البعيد الى الوراء سر) (وانتم انضموا الى مركزكم) و (انت اهتم بقيافتك) و (السرية اليمنى ، الى الوراء سر) . هاكم الكلية اذ لا شيء غير (الانسحاب !) . ثم لاحظوا مسلك اللورد كارديكان ، الذي كان في طليعة فرسان الكتيبة الخفيفة . ومع انه هو الآخر ، او عز بأمر الانسحاب ، حين حاول النقيب (وايت) حثهم على التقدم ، فقد حمل على المدفع الوسيط في البطارية ، كأي ناقد درامي ، فكان اول رجل اندفع وسط المدفعيين الروس . ثم حدث له ان تملص ليجد نفسه في الجهة الاخرى من البطارية ، بعد ان نفذ من فتحة ضيقة بالمصادفة .

وبالتالي وجد نفسه وحيدا ، على صهوة جواده ، بين جمهرة من الخيالة الروس • هاهي المصادفة ، فلينتهزها ، ليقطع دابرهم بمفرده كي يضع العلم البريطاني على جبل من الجثث الموسكوفية • ولما رفض ذلك احجم عن تحقيق المثل الاعلى لمقتحم الليلة الاولى ، وحين ادرك الوضعية عندما كان على مبعدة عشرين ياردة من العدو ، تراجع محولا العشرين الى مئتين بالسرعة المناسبة لكرامته بصفته ضابطا • ان بطل المسرح يجد في الموت عزاء ساميا ، لانه يستطيع ان ينهض ويذهب الى البيت حين تنزل الستارة • اما الجندي الحقيقي ، حتى عندما يقول حملات بالاكلافا في ظل ظروف مرعبة وخطر محدق ، فانه لايقترف الانتحار عبثا ، الواقع ، ان وصف النقيب بلنتشلي لحملة الخيالة يكاد يكون حرفيا ، وهو مستل من تقرير اعطي سرا لاحد اصدقائي ، من ضابط خدم في الحرب الفرنسية البروسية • انني ادرك جيدا ، لو كان لي الخيار في ان انقاد لاناس يجهلون النقد الدرامي جهلا تاما ، جدارتهم الوحيدة هي انهم رأوا حملات الخيالة في سوح القتال ، لكان علي ان اتقبل العواقب • ان العواقب لم تكن غير سارة ، لحسن الحظ ، بيني وبين الجمهور ، لذلك ، فانا ازكي التجربة لزملائي الدراميين بكل ثقة •

ومهما تكن الاساءة التي تلقيتها كبيرة ، في معالجتي لجندي بصفته انسانا عديم الرغبة في مواجهة خطر غير ضروري ، فان اساءتي اكبر مما قوبلت به ، في معالجتي له بوصفه انسانا له رغبة في الطعام الضروري • ان الطبيعة تمد المدافعين عن بلدنا بشهيات فعالة منتظمة • ان دافع الضرائب يمد الجندي بارزاق غير كافية ، في وقت السلم ، وغير منتظمة بالضرورة في وقت الحرب ، على حساب تكاليف باهظة ، بالقياس اليه • والنتيجة ان جنودنا الشبان يمضون اشهرا احيانا ، دون ان يجربوا الشعور بان ما لديهم لايكفي من طعام ، وفي اغلب الاوقات تحت طائلة المجاعة ، يتنازلون لاستدانة بعض القروش والاشياء الفضية التافهة الاخرى ، من سيدات شابات ، يواكبنهم ، بغية الحصول على « أجر مجد » • دعوني استشهد بايام الجندية في (نصيحة الى شاب) ذلك الكتاب الذي لن ينساه ابدا كل من قرأه : « اتذكر ،

وحسنا ما افعل ! انني ذات مرة ، في يوم جمعة ، استطعت ان احتفظ بنصف قرش ، بعد ان صرفت النفقات الضرورية جدا ، بقصد ان اشترى قطعة سمك رنكة مدخنة ، في الصباح ، لكن حين نزعت ملابسي في الليل ، وقد كان الجوع من الشدة بحيث اضعف قدرتي على احتمال الحياة ، وجدت انني فقدت نصف القرش الذى كنت املك . دفنت رأسي تحت اللحاف البائس والاسمال البالية واجهشت بالبكاء كطفل » .

لست مقتنعا ، على اية حال ، ان الدموع الخفية ، التي ما زال الجنود الشبان يذرفونها ، (هؤلاء الذين يفضلون ان يموتوا بدلا من الاعتراف بذلك) لن تملأ جرة اكبرمن تلك التي ذرفت على فقدان الرفاق او على جروح الشرف الوطني لانكلترا ، في استفزاز مماثل .

انالقضية ، في ساحة القتال اكثر جدية . من الخطأ ان نفترض ان الخدم في المعركة يقدمون عادة الشوربة والسمك وطبق منوعات ووجبة خفيفة وقطعة لحم ، وحلوى مبردة والقهوة والسكاير والمشروبات حسب الطلب المشتهى . فحين تستمر المعارك عدة ايام ، كما هي حال المعارك الحديثة ، اغلب الاحيان ، قد يتعثر نظام الخدمة الخاصة بالميرة وجراية الارزاق ، او قد ينقطع في موضع ما ، وعندئذ يعاني الجندي كثيرا من الجوع بالتبعية . اما المحارب المتمرس ، فانه احتراسا من هذا الامر ، يضيف الى تجهيزاته سلة من المأكولات الخفيفة ، حسب استطاعته ، او قد يلجأ بعضهم الى فتح حانوت في ساحة القتال لتفادي مثل تلك الحالات . وهؤلاء يبيعون ارخص انواع المأكولات مما يسهل حمله وبيعه . والشوكولاته ، كما يعرف ركاب الدراجات هي المأكول المفضل .

ان هذه الشكولاته تذهل راينا في المسرحية لان المسكينة الساذجة تعدها (حلوى) . كما تبدو للعديد من نقادي ذروة مبالغاتي الوقحة ، بينما هي أمر اعتيادي في صناعة الحرب الحديثة . اعرف رجلا عاش عليها (يقصد الشوكولاته) ليومين في ممر شبكا .

وبالمناسبة ، لقد كنت مثار ضحك في هذا الصدد ، لاني جعلت ضابطي يحمل مسدسا فارغا ، مفضلا الشوكولاته على الخراطيش . لكن كان يمكنني ان اذهب الى ابعد ذلك ، بان اعرضه متوجها لقتال دون اى مسدس . يذكر اللورد ولسلي ضابطين كانا نادرا ما يحملان اية اسلحة . كان احدهما يدافع عن نفسه برمـــي الحجارة حين نفذ الروس الى بطاريته ، في حين كان غوردون الضابط الآخر .

ان الاشاعة القائلة بان واقعيتي العسكرية هي نكتة كبيرة حملت مرة او مرتين الجمهور في (مسرح افنيو) على الضحك من بعض اللمسات الداكنة ، التي لا تكون جزءا من كوميديا خيبة الامل المتواصلة كل ذلك التواصل بين السيدة الشابـــة و (الضابط) السويسري .

قراء (مذكرات) الجنرال ماربو ســـيتذكرون وصفه لحرق نبات الذرة المنتصبة ، بفعل نيران القذائف ، حيث انشـــوى الجرحى وهم احياء ، فـــي معركة واغرام . يقول ماربو ببرود « ان هذا ما يحدث في اغلب الاحيان في المعارك التي تخاض صيفا » لقد جرت الحرب الصربية البلغارية شتاء ، ان ماربو هو المصدر المعترف به في تسجيل حادثة ستولز ، صديق بلنتشلي ، الذى اصيب في مفصل الورك ، في مخزن للخشب ، فاحترق في الحريق الهائل الذى سببته القذائف الصربية . لاشك في وجود ضرب من الفكاهة البربرية التى تكتنف الوضعية ، يكفي لذلك ، توضيحا استطراد البلغاري المر : « ياله من امر مضحك » حينما سمع صراخ راينا : « ياله مـــن امر مرعب » . ولكني استطيع ان اوكد لاولئك المتلهفين على استيعاب النكتة في صورة الحرب الزائفة التي اكتشفها النقاد في عملي ، والتي مفادها (حين ينتابك الشك ، اضحك) انني لن اضحك من تلك الفقرة عندما اتطلـــع اليها في مسرحيتي . ان صورة ماربو لآكلي النيران والذين تلتهمهم النيران صورة ازكيها لممثلي (التابلوات) في مسرح المنوعات ، حين يكونون بحاجة للتغيير . ان من يقرأ فصل (واغرام) لا يتذكر ماربو وهو يحث حصانه التعس للوثوب بين جذوات القش اللاهبــة ، في طريقه الى مسينا . وانه لم يجد غير الجنرال وحيدا ، بغير مساعدة ، وفي نيته ان يرسل ساعيا بمهمة قد تكون مخطرة ، وحين تعذر عليه العثور على الساعي لم يجد غير

ابنه ، فسرعان ما حل ماربو محل الابن ، بعد ان استبدل حصانه المشوي باخر طري، الا ان الابن تعقبه الى الخطر • وفي الختام جاء دور الطبيعة ، التي قلما تخيب في عرض لسانها الهزلية ، فاذا به يكتشف ان الابن لا يستطيع ان يستخدم سيفه •ولما كان عليه ان يدافع عنه ، في وجه فرسان العدو المعقبين ، كما تنبأ بلنتشلي ، الفرسان الذين سرعان ما وجدوا انعليهم ان يختاروا بينرجلين صامدين وبينمئات الهاربين، الذين سمحوا لانفسهم ان يذبحوا كالاغنام ، فما كان منهم الا ان كرسوا انفسهم اجمعين للاغنام تاركين ماربو ليخرج سالما بجلده من معركة واغرام ؟

يمكنني ان اضاعف شواهدي من الوثائق كثيرا ،الا انني آمل ان يكون فيما اسلفت كفاية لكي ابين ان ما اثار نقادي من مبالغة مقلوبة رأسا على عقب ، ليس له علاقة بالجندية الحقيقية ، شأنه ، في ذلك شأن كتاب (مئزر الاطفال) لجلبرت بالقياس الى الجندية الحقيقية ، فالامر كله امر واقع واضح كل الوضوح • ليس ثمة مسخرة، لقدتشبثت بروتين الحرب كماوصفه مقاتلونحقيقيون ،متجنباالحوادث الهزلية كالتي حدثت للسير وليم غوردون ، الذى دافع عن بطاريته برمى الحجارة، او ما سرده الجنرال بوتر عن الجنرالين الذين كانا يتمارضان تحتوابلالنار وهما يتمرغان في الخزي والعار ، على الرغم مـن شجاعتهما ومقدرتهما • في زعمي ، ان التأثير الدرامي المتأتي من صدمة هذه الوقائـــع ، في مشاعر السيدات الشـــابات الرومانسية ، والمواطنين العنيفين تأثير جاد غير هزلي ، وهو كوميديا مشروعة ، مع ما فيها من لذعة ، لان السيدة الشابة الرومانسية ، كانت في اللية الاولى على الاقل ، فوق خشبـــة المسرح ، بينما كان المدنيون العنيفون يأخذون اماكنهم في القاعة • ولما كان الثقات الذين اعتمدت عليهم قد سجلوا العديد من الافعال التي تعسر عـــلى القراءة بما فيها من جرأة، فان هؤلاء فوق شبهة الطعن الكلبي في الشجاعة ، الطعن الذي وجه لي بحرية ، ولكني اسأل : اليس واضحا ، ان الاختلاف بين مفهومـــي الموثق للحرب الحقيقية وبين المفهوم المسرحي يكمن في واقع مفاده ان في الحرب الحقيقية خطرا شخصيا الشعور به دائم الحضور في ذهن الجندي بينما ليـــس في

الحرب المسرحية غير المجد ؟ ومن ثم ، فالنقيب بلنتشلي ، الذي يفكر في ساحة القتال باعتبارها موضعا شديد الخطر ، كثير النشاط ، غير مقبول عقلا بالقياس الى الناقد الذي لا يفكر فيه (يقصد الموضوع) الا بكونه مسرحا فيه يمكن الاستمتاع بالاثارات المترفة كالوطنية والنصر وسفك الدماء دونما خطر او عقاب .

ثمة نقطة عامة او نقطتان ، في المسرحية ، اود ان اقول كلمة فيهما والفرصة مؤاتية .من الممارسات العامة في انكلترا الحديث عن شجاعة الجندي الاعتيادي ،على اعتبارها (شجاعة كلب البلدغ) . افترض ان هذه ممارسة مهينة – من ذا الذي يحلم ان يقارن بين روحية الجندي الاغريقي الذي يتصدى للقتال وبين وحشية حيوان ؟ – ان المقصود ليس ذلك ، لانه ينطلق عموما من اناس عديمي التفكير الى حد الافتراض انهم يطرون الجيش بذلك ويثنون عليه .في المسرحية فقرة توضح الاهمية الحقيقية للمقارنة مما اذهل هؤلاء الناس عديمي التفكير كثيرا . أيمكن عقلا ان نطبق كلمة كالشجاعة على النوعية التي عرضتها جيوش فردريك الكبير في ساحة القتال مثلا ، تلك الجيوش المؤلفة من رجال مخطوفين ، مدربين مكدسين مجلودين ، الى حد الانتحار واحيانا الى ما يتجاوزه ؟ ان الجلد المنتشر بصورة مرضية في الثكنات الانكليزية على مدى معظم الحقب (المجيدة) لتأريخنا العسكري ، لم يلغ هنا ، بسبب تمرد الجندي الانكليزي عليه : كان يمكن لمحاربينا ان يجلدوا بعضهم بعضا اليوم بخسة ، كما كانوا يفعلون من قبل ، لو لا تدخل الانسانيين الخيرين االذين مقتوا مفهوم المجد العسكري بأسره .

اننا مازلنا نسمع عن جنود يُعاقبون بشدة ، لانهم علقوا في اسطبلات الثكنات فقرة من صحيفة تتناول موضوع مظلمة عسكرية . ان مثل هذا الظلم السخيف، في المَسفن ، او المعمل المكتظ بالعاملات ، يثير اضراباً ، ولكنه يروع جنود سرية بأسرها . الواقع ، ان الجيوش ، كما نعرفها ، محتملة الوجود ، لا بشجاعة الجنود الاعتياديين ، بل بانتفائها ، لا بالشجاعة الجثمانية (اننا نفحص عيون مجندينا ورئاتهم ، لا شجاعتهم) بل بالضعف المدني والجبن الاخلاقي . انا اخشى من

الجندي لا لانه رجل شجاع ، بل لانه فاقد الآدمية بسبب الانضباط ، انه سيقتلني اذا قيل له ذلك ، حتى اذا كان يعرف ان الامر الموعز اليه ، سببه محاولتي رفع نير الاضطهاد عن كاهله ، ذلك الاضطهاد الذي يخافه ويمقته • انا احترم سرية تلجأ الى العصيان اكثر من مئة انتصار • اعترف من كل قلبي باحتقاري للمدني المولع بالحرب ، الذي يدفع للرجال الفقراء شيئاً تافهاً من المال لاقناعهم على الخنوع كي يصبحوا بيادق في ساحة القتال ، ايام الحرب ، بينما هو قابع في البيت يتحدث حديثاً سخيفاً عن الوطنية والبطولة والاخلاص للواجب ، وهتاف التهليل البريطاني ذي الايحاء الخ • بينما (شجاعة البلدغ) اكثر صراحة واخلاصــا • وهكذا ، فالمثالي ، في مسرحيتي ، يستمر على الاعتراف ليلاً ان كلبه (البُلترير) سيكافح بوحشية كأي جندي ، في الوقت الذي يسمح لنفسه ان يناله ما يناله من ضرب بخنوع ، من قبل مَنْ هو تحت سيطرته • يبدو ان احـد النقاد يتصـور انـه يقتضيني الكثير من الشجاعة ان اقول مثل هذه الامور ، حتى انه يصفني بانــي « ادافع » عن نفسي « متظاهراً بالقاء عبء هجومي على قوميتين صغيرتين ، لاشأن لهما » لأن « الاقتراب بسخريتي الحاقدة الى الوطن ، فيه شيء من الخطر » • استطيع ان اوكد للسيد (الناقد) انني لم اقصد السخرية قط • ان الملاحظة التي رصدتها في المسرحية تتوافق دراميا مع شخصية المثالي ، الذي يتحول الى انسان متشائم ، بسبب تحطيم اوهامه • ومن ثم كان استنتاجه ان الحياة مهزلة • بينما استنتاجي يذهب الى ان الجندي ينبغي له ان يصبح مواطناً ، وان يعامل كأي مواطن آخر • ان الاقتراح ، عـلى قدر ما ادرك ، لا يعرضني الى خطـر ، الا خطـر النقد الاحمق الذي يوجه اليّ •

وقد لُفت انتباهي كثيراً عن فظاظـة تقديمي لبعض الاشـارات الى المـاء والصابون في بلغاريا • انني فعلت ما فعلت ، باعتبار ذلك وسيلة مؤثرة مختصرة تعرض على الجمهور في الوطن ، مرحلة المدنية التي كان البلغاريون فيها سنة ١٨٨٥ ، يوم كان هواؤهم نظيفاً والبستهم نظيفة ، مما جعلهم انظف كثيراً من

اي وضوء يستطيع ان يجعلنا كذلك في هواء لندن القــذر ، ذلـك انهم كانـوا يتبنون عادات النظافة المختصة بالمدن الغربية الكبيرة ، باعتبارها طقوساً خالصــة للحضارة والمدنية ، دون ان يكون لها قواعد صحيحة . ليس لدي اقل نيــة في الايحاء ، بان رائدي البلغاري ، الذي ينصاع للاستحمام الجيد ، من اجل وضعه الاجتماعي ، او اباه الذي لم يغتسل في حياته ، هما من شعب غير نظيف ، مـع ان اي كوكني (احد ابناء لندن) لو تعرض ابسط تعرض للطقس لا صبح غـير مقبول في ثلاث ساعات ، اكثر من البلقاني الجبلي ، فيما لو تعرض ثلاث سنين ، ومع ذلك فهو (يعني الكوكني) مساق لان يتظاهر بالاشمئزاز من هؤلاء (يعنـي البلغاريين) والتقزز من التنصل من الاستحمام اليومي ، الذي يعرف جيداً ، ان معظم ابناء الشعوب الانكليزية والارلندية والسكوتلندية لا يمارسونه ، والـذي يصارح به معظم سكان العالم .

ان الرائد بيتكوف على حق تماماً، مفهومه البديهي، ان الصابون بدلا من ان يكون دواء ناجحا للقذارة، هو ـ في الحقيقة ـ واحد من اسوأ عواقبه. وملاحظته عن عادة الصابون ، باعتبارها شعيرة انكليزية ، لان مناخهم (يعني الانكليز) يجعلهم قذرين جداً ، هي احدى الفقرات المروعة الدقيقة كل الدقة في المسرحية ، كما نعرف نحن الذين نقطن مدن الدخان لسوء حظنا . ومع ذلك ، فانا آسف ، لان عملي الواقعي ، قد فُسّر باعتباره اهانة للامة البلغارية ، حتى انـي ربما كنت سأتردد عن تقديمه ، لو كنت عارفاً بأن الثقة العاطفية ، في النظافة المدققة لسـكان شبه جزيرة البلقان ، هي جزء حيوي في النظرة (اللبرالية) للسياسة الخارجية. ان ماحدث حدث. ها اني اختم الحادثة بالاستشهاد من الصحافة اليومية ، بتأريخ الخامس من ايار الماضي ، بالمادة الآتية من صحيفة الاعلام البرلمانية ، التي تقـدم اساساً لتقدير تقريبي عن قيمة النظافة البريطانية ، كما تقاس بالتضحيات الماليـة التي نقدمها راغبين ، غير مكرهين :

ـ فراش الجنود ـ

« اعلن وزير الحربية ، في اجابته عن سؤال المسترهانبري ، فيما يخص تجهيزات غسل فراش الجنود ، انه يُسمح لملاءات الجنود ان تغسل مرة في الشهر ، وان تغسل بطانياتهم مرة في السنة ، كما اعلن السيد (الوزير) الكلي الاحترام ، ان تكاليف السماح بتنظيف الملاءات كل اسبوعين ، بدلاً من كل شهر ، ستبلغ نحو عشرة الاف جنيه سنوياً ، وهذا مبلغ يمكن ، على مايظن ، ان يصرف بمافيه فائدة ، في اوجه اخرى • (اسمعوا ، اسمعوا) »

اخشى ان يستقبل معظم نقادي التوضيحات السالفة باحساس متساهل يشير الى نكران الجميل الشخصي من جانبي • ان عبء ملاحظاتهم الرقيقة ، يرتكز الى اني انسان ذكي ذكاء خبيثاً ، من هؤلاء الذين يختطفون النجاح اللامع من تشويهات غريبة النكتة لوقائع اصيلة ، وسخرية كلبية لادغة من الطبيعة البشرية • اكاد لا املك الشجاعة للرد على هذه المعونة الصميمة ، بالاعتراف البارد ، ان كل ماهو اصيل من جرىء ما قدمت منبثق من خزانات الشواهد الجاهزة لتكون تحت يد اي كان ، حتى ذلك الانتصار المتأتي من الاختراع الشاذ الذي يهيل البيت ليلياً • فطلب النقيب بلنتشلي ليد راينا هو تعبير آخر عن طلب واقعي تقدم به صاحب فندق نمساوي ليد احدى اعضاء اسرتي •

ان لذلك السيد الماجد وحده يعود فضل النكتة التي لا تقاوم ، نكتة الاربعة الالاف شرشف مائدة ، والعربات السبعين ، بما فيها الاربع والعشرون ، التي يحمل كل منهما اثني عشر راكبا • لقد نهبته كما نهبت اللورد ولسلي والجنرال بورتر ، وكل من يملك شيئا يصلح للنهب والسرقة • لم اخلق شيئا ، لم اخترع شيئاً ، لم اتخيل شيئاً ، لم اشوه شيئاً ، انني اكتشفت الدراما ببساطة في الحياة الحقيقية •

انني احتكم الآن بالحاح الى المسرح ليسد فراغ مثل هذا الضرب من الدراما . ها انذا اعلن انني متعب من ابداء تقززي من الحياة الخيالية ، والقانون الخيالي ، والاخلاق الخيالية ، والعلم والسلم والحرب والحب والفضلية والدناءة، وكل شيء خيالي ، على خشبة المسرح وخارجها . انني اطالب بالاحترام ، ،،لوالاهتمام ، والتعلق بالطبيعة البشرية كما هي ، والحياة كما ينبغي ان تُمارس ، حتى لو حسّنا انفسنا الى اقصى حد . لو كان النقاد يثقون ثقة حقيقية بكل مواعظهم التافهة عن « الانسانية المسكينة » و « الجانب المظلم من الحياة » والضعة والجبن والانانية ، وكل الاسماء التي يضفونها على كل تلك النوعيات التي هي جزء لايتجزأ بداهة وضرورة من ذواتهم كأذرعهم وسيقانهم ، فلماذا لا يطلقون النار على انفسهم كالرجال بدلا من المجيء الى الكاتب الدرامي ، نادبين ، باكين ، مدعين انهم شيء آخر ؟ . وبما اني انسان مثلهم ، فانا اعرفهم جيد المعرفة ، ولما كنت لاارى اني اكرههم لاصرار هم على التشبث بغرور هم واحساسهم الجنسي وكذبهم وخياناتهم ، ونفاقهم وفسادهم ، فانهم لن يكونوا في نطاق اهتمامي ابداً ، لوكانوا على شاكلة اخرى . سأستمر في وضعهم على خشبة المسرح ، بكل ما املك من حول وقوة ، على أمل انهم يوماً ما ، لو جربوا قليلاً من الكرامة الشخصية ، وتوقفوا عن تسمية ذواتهم باسماء مقرفة ، فانهم سيكشفون بانعطف اصدقائهم وازواجهم ، وحبيباتهم ، ليس اكراما مدروسا لمناقبهم وفضائلهم ، بل عاطفة انسانية حيال ذواتهم .فحين تقول راينا في المسرحية ،(والان بعد ان وجدتني افترض انك تكرهني) تكتشف ان النتيجة تلك لم تتبع (المقدمة) قط ، ذلك ان ، النقيب بلنتشلي لم يكن ناقدا دراميا بمعنى الكلمة ، ليشعر بانه ملزم بالتنديد بالمرأة التي انقذت حياته باعتبارها مومسا مزيفة كاذبة . لانها ، في الثالثة والعشرين من عمرها ،كانت تملك بعض الاوهام الكريمة ،التي آلت بها الى شيء اكثر من الحماقة اللطيفة . ثم اني اطلب من الناقد الا يجعل من خياله المغرور معيارا لدقتي ، عندما اعالج الوقائع التي لم يمحصها قط ، والتي لايملك منها تجربة شخصية . انني لا استطيع التعهد كلما اكتب مسرحية ان اتبعها بكتاب مدرسي يتناول الرهون

او الجندية ، او اي شيء آخر ، لافادة سادة ، لن يتقبلوا نتيجة دراستي للموضوع، (لئلا تحطم مُثلهم التي يعتزون بها) ولن يتعهدوا باية دراسة من جانبهم . حين كتبت المسرحية ، كان كل جدتها تكمن في واقع انتفائها من الحقد على اترابي من المخلوقات ، ودقتها المرهقة في عرض الوقائع الجوهرية باسرها ، فانني اعترضت ، وما زلت اعترض ، على الثناء على « تأنقي » بصفتي « مفبركا » لمبالغات كلبية . كما انني لا ارى من الحشمة ، ان يسم النقاد جهلهم بميسم « الجمهور البريطاني » كما يفعلون ، في اغلب الاحيان .

لا ينبغي الافتراض ان الصحافة باسرها ، قد اصابها الشطط بصدد (الاسلحة والانسان) الى المدى نفسه والاتجاه ذاته . ان بعض مراسلي لندن ، في الصحف الاقليمية ، ممن اعتاد على تناول العالم الموضوعي خارج المسرح ، أدوا مهمتهم على نحو افضل من النقاد المختصين الذين لايرجى منهم خير . بعض الاواخر انقذوا انفسهم بما محضوه من حب قوي للمسرحية ، مما سرني كثيراً ، غير ان معظمهم لم يفهمني بشكل ميئوس منه . كان يمكن ان تنكشف ساحتي لسهام الرد الذي مفاده انني فشلت في ان اجعل نفسي مفهوماً ، لولم تسعفني مأثرة أ . ب وكلي النقدية البارعة ، في مقالته في (السبيكر) التي كانت تحليلاً لوضعي ، ناجحا كل النجاح . لقد انقذ وكلي ، هنا ، النقاد من معرّة الخيبة ، حيث نجح الممثلون . ليس من شخص شاهد تقمص يورك ستيفن لشخصية النقيب السويسري ، سيشك لحظة أنه اخطأ صاحبه ، كما فعل معظم النقاد بالقياس الى « الرعديد الذي يُفضّل الشوكولاته على القتال » . ان وكلي هو الذي تعرف بلنتشلي « ذلك الانسان العنيد ، اللارومانسي ، الميئوس منه ، الصريح الذي لاشفاءله ، ابن الارض ، الآدمي ، في كل بوصة من وجوده ، وهو من احسن المآثر الفنية التي اجادها يورك ستيفنس » .

هنا ، نجد الممثل قد جعل بلنتشـلي يبدو لناقد جيد ، كما يبدو ولاشك لشرفة القاعة ، جندياً مخلصاً شجاعـاً صـادقاً ، ومع ذلك ، فـان بعض النقـاد الآخرين ، الذين لم يستطيعوا الارتفاع الى مستوى الممثل ، سيتحدثون عـن الاخلاق بطريقة غادرة مشيرين الى « الجندي المرتـزق الجبان » . تصـوروا . النقاد الدراميين الأنكليز ، اشباهي ، الذين يكتبون النقد للصحيفة التي تدفـع اكثر ، دون اعتبار لسياستها ، في حين ان جيش بلدهم النظامي حصراً جيش محترف مأجور ، تصوروهم وهم يتشبثون بالفضيلة عند حديثهم عن الجنـدي (المرتزق) ! بعد هذا كله ، لايكاد المرء يلحظ اجلال هؤلاء للمرأة المثاليـة (التي هي طراز اثوي من شاكلة جورج واشنطن) بدعوتهم اياها بالموسس ، بينما لايعترضون الا اضعف الاعتراض على الانسة الما موري لما في شخصيتها من سحر » اما دعي البطولة سرجيوس المأخوذ بمثلهم العليا ، والذي عزم بيأس ان يحيا كما يحيون ، خلافاً لطبيعته الحقيقية ، التي يكرهها بحماقة ، فلم اتوقع ان يرجموه ، بينما اترك برنارد غولد ووكلي ليتقاسـما الفضل بينهما ، باعتبار الاول ممثلاً والثاني ناقداً ، الاول لا دراكه الشخص الذي مثله ، والثانـي لتحليله اياه ، وقد اثبتت العملية الثانية نجاح العملية الاولى .

هنا ، ينبغي لي ان اقطع الحديث ، لئلا ابدو كثير الكلام على مسرحيتي. كان يجب ان اتوقف عن الحديث مبكراً ، لولا اغراء التوكيد على حق المؤلفين في تقرير من هو الناقد الاكثر جودة ، لان النقاد يرون من حقهم ان يقـرروا من هو احسن كاتـب .

ملحق جوهر الابسنية

برناردشو

لدي كلمة او كلمتان بشأن الصعوبات التي تضعها فلسفة ابسن في طريق المدعوين لتقمص شخوصه على خشبة المسرح في انكلترا • فشخوصه المثالية التي هي ارفع شأناً واكثر خبثاً من (اللامثقفين) الاعتياديين ، تربك بسيمائها المزدوجة الممثل التقليدي ، الذي يصر على الادعاء بانه ان كان لابد له من الظهور على المسرح بمظهر الاناني ، فعليه ان يكون وغداً ، اما اذا اقتضاه الامر التضحية والتروي ، فينبغي له ان يكون بطلاً ، اما اذا ندد بنفسه بغير وعي ، فلابد ان يكون هزلياً • انه يسعى ، على الدوام ، للرجوع الى ارضية مألوفة ، باحالة دوره الى احد الانماط المسرحية ، التي ألفها ، والتي تعلم عرضها ، باشارة آمرة • فهو كلما ازداد تجربة ، جعل المسرحية ابعد ما تكون عن ابسن ، بتحويلها الى ميلو دراما ، او كوميديا هزلية من النوع المعروف • قدم له دور هيلمر ، فاذا به يعلن استهلالاً ان ذلك الدور مجموعة من « المتناقضات » ثم ينتهي الى ان يستوعب الفكرة ، فاذا (بالبطل) جوزيف سرفس ماثل مرة اخرى • قدم له كريكرز اسير الصدق ، فسيمثل دوره اولاً متمثلا مزاج جورج واشنطن ، وحين يجد ان الجمهور يضحك منه ، بدلا من ان يحترمه ، نراه يندفع الى نتيجة مفادها ان كريكرز ليس سوى صديقه القديم ، بائع الحليب ، الصادق ، في مسرحية (ظاهرة في عباءة) وعندئذ يشرع في تمثيل ما يضحك ويسلي ، اذا كان ثمة ما يكفي من الضحك ، لجعل الدور دوراً هزليا تماما ، والا فانه سيحذف الفقرات التي تثير الاستفزاز • ان الضحك من الممثل امر صعب ، حين يقوم بدور جاد ، وصعوبته اشد بالقياس الى الممثلة •

لانه موضوع سخرية ، ليس افظع منه على هؤلاء الذين تعتمد معيشتهم على الاستحسان الجماهيري ، وتعزز حرفتهم تطوراً شاذاً للوعي الذاتي • ممالاشك فيه ، ان ابسن يريد بحرية من فنانيه ألا يمتلكوا مهارة عظيمة وقوة ، على كل صعيد من اصعدة فنهم فحسب ، بل عليهم ايضاً ان يكونوا مستعدين ، لان يجعلوا من انفسهم شخوصاً مضحكة اشد ما يكون الضحك احياناً ، في الذروة (المسرحية) نفسها ، حيث تكون المشاعر عميقة كل العمق • فلا عجب اذا رأينا هؤلاء ينتقون ، من بين فقرات ادوارهم ما يريدون ، مستعيدين الفرص الاحترافية العظيمة ، التي تقدمها لهم المشاهد المأساوية ، تاركين اللمسات التي تكمل الصورة على حساب غرور النموذج (المسرحي) • فاذا ما طلب من ممثلة ذات شهرة ثابتة ، ان تقوم بدور هيدا غابلر ، فربما سيكون دافعها الاول ليس تحويل هيدا الى برنفيل(١) ، او بورجيا(٢) او (زهرة أُذن الفأر)(٣) حسب ، بل اخفاء كل ماهو وضيع بغيض طي الكتمان ، مما ينتقص من كرامة هيدا ، حسب تقدير الكرامة على خشبة المسرح • ان النتيجة ستكون مرضية للناقد الماهر ، كالتنميق الذي يجعل الصور في واجهات الحوانيت ، من اردأ انواع الفنون • ان النقطة الرئيسة في المسرحية الابسنية تكمن في تعرية التقاليد التي يستند اليها الممثل • يمكن تمثيل تشارلس سرفس اوتوم جونز تمثيلاً ناجعاً من قبل فنانين يتقبلون قبولاً حسناً الاخلاقية التي يعترف بها جوزيف سرفس وبليفل • ان فيلدنك وشريدان بعيدان عن ان يفرضا على الممثل والجمهور المعضلة التي مفادها : لما كان تشارلس وتوم محبوبين ، فلابد من شيء غير ملائم بالمرة ، في الاخلاقية التجارية الجنسية ، تدينهما بصفتهما وغدين • سيقول الممثل الاعتيادي ان

---

(١) المركيزة دي برنفيل – مقطوعة معارضة موسيقية ، مع نص اوبرالي ، الفها سكريب وكاستيل – بليز • الموسيقي من وضع اوبروشيرو بيني واخرين • نفذت اول مرة سنة ١٨٣١ •

٢ – لوكريسيا بورجيا – من اكثر ادوار اديليد توردا •

٣ – اشهر ادوار جنيفيف وارد • في مسرحية كتبها لها ميريفال وكروف

الكاتبين « لم يدافعا عن مسلك بطليهما » دون ان يرى ان جعلهما محبوبين هـو احسن دفاع عن مسلكهما ، حسب الامكان • الى اي مدى رأى ذلك فيلدنـك وشريدان ؟ الى اي مدى كان موليير او موتزار مقتنعا بان التمثال كان في جانبه ، حين القى بدون جوان الى الهاوية التي لاقرار لها ؟ الى اي مدى ذهب ملتن في مشاركته الوجدانية لابليسه ؟ كل هذه نقاط تأملية ، لم يستدع احد من الممثلين لحلها الى حد الآن • لكنها الموضوعات الرئيسة في مسرحيات ابسن • اما الذين لايهتمون بها ، ولاتثير فيهم حب الاستطلاع ، فيجدونه (يقصد ابسن) من اكثر الدراميين ارباكاً واضجاراً • انه لم يجعل النساء (الضائعات) محبوبات فقـط ، بل هو اعترف وجاهر بان (الضياع) هو التبرير الحيوي لهن ، ومن ثم جادل مدافعا عنهن بصراحة ونصوع ، مقدما لهن عطفه الذي لا تمنحه العدالة الشاعرية الا للزكيات من النساء • لقد جعل مصطلحي (ضائع) و (مُحَطّم) في هـذا الاتجاه ، سببين للسخرية ، بان حَمَّل النساء على تطبيقهما على الرجال باشـد التأثيرات الساخرة • ومن ثم فتمثيل ابسن غير ممكن من وجهة النظر التقليدية • ان المسرحيات لا يمكن ان تنحو هذا النحو الا باعادة كتابتها • وفي هذه الاعادة سيتلاشى سحر الادوار ومعه الجاذبية بالقياس على الممثلين • وعلى هذه الشاكلة اقتُبست (بيت الدمية) ، ومع ان الاقتباس لم يكن بتحريض من ممثلة ، فقـد واكبته الخيبة لحسن الحظ • بخلاف ذلك ، كان يمكن ان تتحمل ، في حالـة ابسن ، ماسبق ان تحملناه ، بشأن شكسبير ، اذ حلت محل العديد من مسرحياته نسخ معدلة تافهة كل التفاهة مدى قرون ، ومنهـا (رتشـارد الثالث) لسـيبر و (كاترين) و (بيترو تشيو) لكاريك ، نسخ مازالت متشبثة بالوجود لحـد الآن •

واذا اخذنا بنظر الاعتبار تقدير (تالما) الخاص بالتدريب الذي بلغ ثماني عشرة سنة ، لفنانة مسرحية متكاملة ، لايتبقى لدينا غير القليل من التشجيـع لتقديم ادوار ابسن الى ممثلينا وممثلاتنا البالغين حد الكمال • هؤلاء لايفهمون تلك الادوار ، ولن يقوموا بها بامانة ، ان أُقنعوا بمحاولة تجربتها • ففي انكلترا ،

لم تتطفل على ابسن سوى امرأتين ، في اوج موهبتهما . كانت احدهما الانسة جنفيف وارد التي (خلقت) دور لونا هيسيل في النسخة الانكليزية من (اعمدة المجتمع) بما امتازت به من ابتكار متفرد وذكاء ، وثقافة متنوعة وتجربة في الحياة والفن تفوق ماهو معتاد في حرفتها . اما الثانية فهي السيدة ثيودور رايت ، التي قامت بدور السيدة آلفنك ، لاول مرة في الانكليزية ، فمع انها تكاد تكون غيرمعروفة لدى النقاد الدراميين، الا انشخصيتها وموهبتها الفنية بصفتها ممثلة هاوية ، وراوية ، قد كانتا معروفتين لدى معظم اعضاء المحافل الاجتماعية والسياسية واكثرها تقدماً في لندن منذ ايام (الاممية) . والسبب في ذلك بالضبط ، هو ان مسار سجلها كان خارج السبيل المطروق للنقد الصحافي ، الذي ادهشت كتّابه بما تفردت به .

وفيما عدا ذلك ، فالنساء اللواتي غامرن بتمثيل بطلات ابسن لاول وهلة ، كن ممثلات شابات ذوات قدرة لم تكتمل ادوات تجربتها بعد، اما تدريبهن التقني فكان بعيداً عن التكامل . اما الآنسة أتشرتش ، فمع انها حلت مشكلة عملية مسرحيات ابسن ، المشكلة المختَلَف عليها ، آنذاك ، على المسرح الانكليزي ، بتقمصها لشخصية نورا سنة ١٨٨٩ ، وهو من اعظم الانجازات الفنية الكاملة ، في ذلك النوع الجديد من العمل المسرحي ، فان ملازمتها للمسرح لم تستغرق زمنا كافيا ، لتنال الاعتراف الاجتماعي بعبقريتها التي لا تقاوم ، ولا يكبح جماحها . اما الانسة فلورنس فار ، التي ربما استحقت غصن الغار ، لجسارتها الفنية وقناعتها الذهنية في انتقاء (روزمر هولم) لتجربتها ، تلك المسرحية التي هي من اخطر واعظم واصعب مسرحيات ابسن المتأخرة ، فقد كادت تترك حرفتها ، لانتفاء اهتمامها بالروتين ، بعد ان امضت سنين قلائل في تمثيل الكوميديات الهزلية . بينما نحن مدينون بمعرفتنا المبكرة بهيدا غابلر للآنستين اليزابيث روبنز وماريون لي ، على خشبة المسرح ، لما انفردتا به من اقدام ومغامرة ، مع انهما كانتا كالآنستين أتشرتش وفار حديثتي عهد بالحرفة . كانت النساء الاربع جميعاً نتاج الحركة الحديثة المستهدفة تعليم المرأة . كن متعلمات ، على صلة

الفكر التقدمي جئن الى خشبة المسرح ، بدافع ميل طبيعي ، من خارج الطبقة المسرحية ، على النقيض من الجيل السابق من الممثلات العاطفيـات المتأصلات ، المترعرعات بين احضان التقاليد ، بل المولودات لفنهن ، البعيدات كل البعد عـن الحركة السياسية والاجتماعية المحيطة بهن ، وبالاختصار ، الساذجات فكرياً الى اقصى الحدود .

يقول اعضاء المدرسة الجديدة للقديمة : انتم لا تستطيعون تمثيل ابســن لانكم جهلاء ، فيرد اعضاء المدرسة القديمة : انتم لاتستطيعون تمثيل اي شــيء لانكم هواة . لكن اذا اخذنا الهاوي بمعنى المنفّذ غير المجرب ، فكلا المدرستين هاوية ، على قدر ما يخص الامر مسرحيات ابسن . ان التقنية القديمة تتحطم في المسرح الجديد . ومع ان التقنية نظريا ذات تطبيق عام ، بجعلها الفنان مرنا بحيث يصوغ نفسه باي شكل يصممه الكاتب الدرامي ، الا ان الامر عملياً لايعدو كونه كتلة من النبرات والمواقف ، 'يختار منها ، من خلال الانتقاء والتوحيد ، عـدد محدود من الشخصيات المسرحية التقليدية ، لذلك ، لم يعد ممكنا ان نحصل منها على شخصية ابسنية ، شأننا في ذلك شأن محاولة الحصول على زي اغريقي من حزانة ثياب انكليزية ، حتى ان بعض المحاولات التي سبق ان تمت كانت متنافرة الى حد البشاعة ، بحيث انه ، في الوقت الراهن ، لو أسند احد الادوار الابسنية المتفردة ، لكان اسلم ان يستند الى ممثل مستجد ، من ان يناط الى فنان متمرس قدير .

ربما 'يتوقع تحسن مستمر في تمثيل مسرحيات ابسن ، من قبل ممثلـين شبان يهتمون بها ، في حالة حصولهم على التجربة التي تؤهلهم ليكونـوا فنانـين ناضجين . انهم سيحصلون على هذه التجربة ليس فقط في المسرحيات التي كتبها ابسن نفسه بل في اعمال الدراميين الذين سيتأثرون كثيراً بابســن . ان كتـاب المسرح الذين كانوا لايفعلون شيئاً سوى تأليف المسرحيات حسب الوصفات التي تسلموها بغية استدرار الدموع او الضحك ، يأخذون الان حرفتهم مأخذ الجد،

باقصى حدود طاقتهم ، مغامرين اكثر فاكثر ، في احلال حوادث التاريخ الروحي وكوارثه محل الاغماءات والمفاجآت ، والاكتشافات والقتول ، والمبارزات والمذابح، والمؤامرات التي هي الامور المألوفة في تكوين المسرح حالياً • اما الذين لايندفعون بمثل هذا الحافز ، فيجدون انفسهم مضطرين الى رفع مستوى عملهم ، انطلاقاً من واقع يخلص : الى انه حتى هؤلاء الذين يشاهدون مسرحيات ابسن بضجر واشمئزاز صريحين ، يجدون ، حين يعودون الى حصيلتهم المسرحية المعتادة ، انهم اصبحوا فجأة واعين لما فيها من سخافات واشياء مصطنعة لم تزعجهم من قبل قط • وعلى الشاكلة نفسها ، اصلح رسامو المدرسة الطبيعية خصومهم اصلاحاً واسع النطاق اكثر مما يشير اليه عدد المعجبين بهم المباشرين : فمثلاً ، من المعتادان نستمع الى اقذع السخرية والتنديد بمونيه ووسلر من اناس كانوا في السابق يتسامحون مع شواذ اسوأ الصور التي حطمها هذان الرسامان • امـا الموسيقيون فكانوا الى عهد قريب جدا يثنون على دونيزيتي بالاسلوب نفسه الذي يستخدمونه في ذم فاغنر • انهم سيقطبون وجوههم ، عند سماع كل نغمة فـي (ترستان وايزولدة) دون ان يشكّوا ابداً فيما صار اليه ايمانهم من حطـام ، الا حين الرجوع الى (لا فافوريتا) فاذا بالاخيرة مقطوعة مبتذلة ، كماسي (لي) و (اوتوي) المقفاة • وعلى ذلك ، ففي الدراما ، لنا ان نثق ، اننا ولو لن نجـد ابسن اخر ، فان احداً لن يكتب للمسرح بعده ، كما كتب معظم كتاب المسـرح قبله •

وهذا الامر سيتطلب تغيراً مماثـلاً في عُدّة الممثـل التقنيـة ، وعندئـذ لن يعود تدريبه الاعتيادي سببا للاضرار به ، حين يعهد اليه بدور ابسني •

لا حاجة للمرء ان يخشى ، في هذا الصدد ، من ابسـن ، لانه سيحطـم الميلودراما تدريجيا • كما يفترض ان شكسبير سيحطم حفلات مسرح المنوعات ، او ستحل قصص وليم موريس النثرية محل (اخبار الشرطة المصورة)• اشكال الفن تنهض بنهوض حضارة النوع البشري وقدرته • لكـن الاشـكال هـذه تبزغ معاً ، دون نكوص الاشكال العليا لحجب الاشكال الدنيـا • فالتعس الذي

يجد سعادته في حث الكلاب السلوقية على ارنب ، او يرقب كلب الصيد وهو يقتل الفئران في حفرة ، وربما سيتحول الى مجرد انسان غبي ، يسير على رسله ، يضحك بخفوت من اغنية تافهة وضيعة ، لكن خطوة من سيره ذاك لن ترفعه الى مستوى رواد مسرح المنوعات ، الخاص بالطبقة الرفيعة ، حيث تدار الحفلات على شكل جرعات صغيرة منفصلة او (فصول) قصيرة ذات بعض الطموح الفني • انه (يقصد التعس) في امرة نصير ذلك الشكل البدائي من الدراما العاطفية ، حيث تكاد الصلة تنقطع بين الحوادث ، باستثناء امر واحد ، هو ان الناس انفسهم المشاركين فيها ، يستجمعون كامل قواهم ، لطرح ضرب بسيط جداً من الاحكام الاخلاقية ، من خلال ان يكونوا اوغادا باستمرار او فضلاء دائما • وبما ان مثل هذه الدراما تكاد تكون ممتعة ، لو مثلت فصولها ، في ترتيب معكوس ، فان رواد المسرح لن يتضايقوا ، الا من مَنْ يحتل المقاعد الخلفية من الرواد ، الذين يرتادون المسرح في الساعة التاسعة ، بنصف التسعيرة • وعلى مستوى اعلى ، لدينا مسرحيات ذات تسلسل معقول للحوادث ، تتعلق اهمية كل منها بمايسبقها ، وكلما ارتقينا من مستوى الى مستوى اخر ، نجد هذا التسلسل اوثق عضوية ، حتى نصل الى صعيد ، يتعذر فيه فهم الفصل الاخير دون مشاهدة الفصل الاول • وبالتبعية ، فان مؤسسة التسعيرة المنخفضة ، في الساعة التاسعة ، لا وجود لهـا في مسارح مخصصة لهذا الصنف من المسرحيات • فالنمط الارفع من المسرحية هـو ذاك الذي يكون منسجماً كل الانسجام ، وهو ـ في اغلب الاحيان ـ يتألف من حادثة واحدة معقدة اشد التعقيد ، حتى ان اكثر المعلومات استقصاء ، بشأن القصة، لاتعين المتفرج على تلقي قوة التأثير المقصودة برمتها ، في اية فقرة مقدمة ، ان اراد رائد المسرح التقاطها وحدها • ذلك ان نجاح هذه المسرحيات يعتمد على توظيف الجمهور لقوى الذاكرة والخيال والبصيرة والمحاكمة العقلية والتعاطف وهي امور لا تستطيع الا اقلية صغيرة من رواد المسرح من امتلاكها في الوقت الراهن • اما بالقياس الى بقية الرواد ، فالدراما الرفيعة مربكة كريهة ، كلعبة

الشطرنج بالنسبة الى انسان ليست له القدرة الكافية على فهم لعبة القناني الخشبيه. ومن ثم ، فكما لدينا نادي الشطرنج ومجز القناني الخشبية مزدهران جنباً لجنب، سيكون لدينا مسرح شكسبير وموليير وغوته وابسن ، في جنب مسرح هنري ارثر جونز وجلبرت ، ومسرح ساردو وكرندي وبنيرو ، في جنب مسرح بوتشانان واوهنيت • كل هذه المسارح مزدهرة مع مسرح (بتي وسمز) الذي لن يصيب باذى مسارح المنوعات ، شأنه في ذلك شأن المسارح الاخيرة بالقياس الى اعمال الشمع ، او حفرة الفئران ، التي انجرفت الى حفرة الجرائم الوحشية المنبوذة من قبل الحركة التقدمية نفسها التي نبذت ساردو ومالت الى ابسن من خلال حمل رواد المسرح المثقفين على ذلك • مما يقال في اغلب الاحيان ان تقدم الاحزاب السياسية ، يشبه تقدم الافعى ، تجد الذيل اليوم حيث كان الرأس امس ، دون ان يسبق الذيل الرأس ابداً • والتشبيه نفسه يمكن تطبيقه على اصناف رواد المسرح ، على ان تتذكر ان هذا النوع من الافاعي ، ينمو في رأسه ، تاركاً مفاصل ذيله تتساقط ، في زحفه الى امام • واذن ، فليس محتماً فقط ان تبنى مسارح جديدة ، للطراز الاول من رواد المسرح ، بل ان احسن ما موجود من المسارح، ينبغي ان يحول تدريجيا الى ما يفيد ، حتى على حساب اقصاء السادة القدامى ، الذين خلفتهم الحركة وراءها ، على الرغم من كثير من الاحتجاج الغاضب •

ان مقاومة رواد المسرح القدماء للمسرحيات الجديدة ، حظيت بمساندة الاداريين والممثلين والنقاد السابقين • فاحد الاداريين يرثي لابسن جهله بالكتابة المسرحية المجدية ، وانه يستطيع ان يرى بالضبط ما يجب فعله ، من اجل جعل « هيدا غابلر » مسرحية حقيقية • ودعواه هذه توازي دعوى السيد هنري ارفنغ الذي رأى بالضبط ما ينبغي فعله بغية ان يجعل (فاوست) لغوته مسرحية حقيقية فحمل السيد (ولز) على فعل ذلك • ثمة مدير ثالث ، مصاب بالغثيان والنفرة من ابسن ادان هيدا لانها قصرّت تقصيراً تاماً ، في النهوض بالعاطفة الاخلاقية وفضّل عليها ، من بين المسرحيات ، مسرحية (لاتوسكا) لساردو • من الواضح

ان هؤلاء السادة الثلاثة ، لايمثلون انفسهم ، فكلهم مدراء وممثلون معروفون ، سيتعلقون بالدراما التقليدية ، الى ان يجبرهم نجاح ابسن التجاري ، على الاعتراف، جرياً مع طبيعة الاشياء ، بانهم متخلفون بالقياس الى ذوق العصر • فالسيد ثورن، في (مسرح الفودفيل) كان المدير البارز الاول ، الذي خاطر بوضع مسرحية ابسنية في قائمته المسائية ؟ ولم يفعل ذلك ، الا بعد ان قدمت الآنستان اليزابيث روبنز وماريون لي عشرة عروض تجريبية في مسرحية ، على مسئليتهما الشخصية • اما السيد تشارنكتن والانسة اتشرتش ، اللذان راهنا برأسمالها وشهرتهما على (بيت الدمية) من عهد بعيد ، فقد اتخذا مسرحا خاصا اداراه لهذا الغرض بنفسيهما • بينما انتاج (روزمرهولم) لم يكن مشروعاً ادارياً ، بالمعنى الاعتيادي مطلقاً ، انما كانت تجربة قامت الانسة فار بتنفيذها اذ مثلت ربيكا ، تجربة عرقلها كثيراً اداريو (لندن) برفضهم السماح لاعضاء فرقهم بالاسهام في عرضها • وبالايجاز ، فان الفئة الاقدم عهداً ، لن يكون لها ما تقوله لنفسها ، في صدد الحركة المسرحية التقدمية حقاً ، باستثناء محاولة دبليو • هـ • فيرنون الذي حاول ان يُسمعَ صوته دفاعاً عن (اعمدة المجتمع) سنة ١٨٨٠ • تلك المحاولة التي كانت الفرصة الاولى لان يبزغ فيها اسم ابسن في قائمة المسرحيات الانكليزية •

غير انه اتضح من عهد بعيد ، ان الحاجة الى مسرح يطمن اهداف الادارة تطمينا فنيا غير مشروط ، ظلت متعثرة ، لا في المسارح التجارية الصرف ، ولا في تلك المسارح حيث يسيطر الاداريون الممثلون على غيرهم من الممثلين سيطرة تامة ، وهذه السيطرة قوة يفسدها الشباب لمنافع انتهازية ، كما يستخدمها الشيوخ باسلوب قديم الطراز • لقد دعا السيد وليم ارتشر ، في مقالة في (فورتنا يتلي ريڤيو) اصحاب الثروة الاسخياء ، لمديد المساعدة لانشاء (مسرح وطني) وبعد حين ، قدم شاب هو لندي هو السيد ج • ت غراين ، وهو رجل متحمس للفن المسرحي ، مشروعاً مماثلاً بعض الشيء • الا ان هؤلاء الاسخياء ظلوا بعيدين عن الاستجابة ، لحسن الحظ ، كما ينبغي ان يتصور احدنا ، لان احد مقومات

الخطتين كان يقتضي ان يُعهد بادارة المسرح المعتمد على المنحة ، الى لجان الاداريين والممثلين ذوي الشهرة الثابتة ، وبكلمات اخرى ، الى الاشخاص انفسهم ، الذين كان لتقصيراتهم دور كبير في المشكلة باسرها • مهما يكن من امر ، فان السيد غراين ، الذي كان مستعداً لأن يتناول اي مشروع عملي بنفسه ، سرعان ما رأى حقائق الوضعية ، رؤية سليمة ليدرك ان انتظار ان يطفو مشروع طوبائي حديث برئاسة امبر ويلز ورأسمال قدره على الاقل عشرون الف جنيه ، معناه الانتظار الى الابد • وهكذا ، استأجر قاعة عامة رخيصة ، في توتنهام ، كورت رود ، ومع ان موارده قصرت كثيراً ، بالقياس الى شاب محترف طموح ، يحاول المغامرة بتقديم رقصة ، فانه بدأ بداية جزئية باعلانه عن عرض (الاشباح) تدشينا ل (لمسرح المستقل) وفق خطوط (مسرح باريس الحر) • وكانت نتيجة ذلك انه تسلم معونة كافية ، من المال ، وخبرة مهنية مجانية ، لشد ازره على تقديم العرض في (مسرح رويالتي) • اما ، في الاسبوع التالي ، فقد شارك ابسن ، في امتياز مناقشته تنديداً ، الى حد اقناعه باسهاب ، ان محاولاته لم تمر بغير التفات وانتباه • ربما كان يحسب انه سيعامل معاملة كريمة لخدماته السابقة ، في نيل بعض التقدير للدراما الانكليزية المعاصرة في القارة ، الى حد ترجمة وانتاج البعض من اشهر مسرحياتنا الحديثة العهد ، في المسارح الاجنبية ، اذا كان لديه مثل هذا الامل ، فان امله لم يتحقق ، اذ لم ينل شيئاً من الرأفة به مطلقاً • من الواضح الآن ، انه ما لم يعمل الذين يستوعبون الخدمة التي قدمها لفن المسرح في انكلترا ، فيعاضدونه بقوة كما يفعل خصومه الذين يحاربونه بضراوة ، فمن غير المحتمل بالنسبة له ان يبقي عروض (المسرح المستقل) في اوج الكفاءة والديمومة المطلوبتين ، ان كان له ان يؤثر تأثيراً واسعاً في ذوق الجمهور المسرحي وجديته• ان احدى العقبات المرعبة الداعية للسخط ، هي الرقابة الكريهة التي يمارسها الرقيب الرسمي على المسرحيات ، وهي شيء بغيض عامة ، يبدو من المستحيل التخلص منه ، تحت الظروف البرلمانية الراهنة • فمسارح لندن تحت

رحمة الرقيب ، من خلال سلطته على رفض الاجازات • كما انه مخول باستحصال اجر من قراءة كل مسرحية تعرض عليه ، ولذلك ، فدخله الشخصي يعتمد على عدم السماح لانتاج اية مسرحية ، دون المرور بتلك المحنة • وبما ان هذه السلطات الممنوحة له ، بغية منع تمثيل المسرحيات ذات الاثر المؤذي للاخلاق العامة ، فالسيد التعيس الحظ ملزم بشرف ان يحاول جهده من اجل الحفاظ على المسرح في الطريق الصحيح • وطبيعي ان الطريق الذي يختطه ، لا يمكن ان ينحو منحى آخر غير المنحى الذي يعكس وجهات نظره الشخصية ، التي تمليها عليه مصالح طبقته السياسية والاقتصادية ومزاجه الخاص بالضرورة • وبما انه لايجسر على القيام بمثل هذا الامر : ذلك ان عدم الثقة بنفسه والخوف من الرأي العام يشلانه ، كلما كان لليد القوية والذهن المتفتح فرصتهما الذهبية ، تكون النتيجة الختامية سيادة الرثاثة وعدم الحشمة على مسرح لندن ، الذي يصدر منه النهر الدرامي الذي يروي القطر بأسره ، بينما تُمنع مأساة (سيني) لشلي و (الاشباح) الابسن ، اللتين مثلتا مرة واحدة (سرا) اي امام جمهور مدعو من الضيوف • من المفهوم جيداً الان ، ان المسرحيات المثالية الاعتيادية فقط تستطيع التأكد من الحصول على الاجازة في لندن • وان الرواية وليست الدراما هي الشكل الذي يتبناه اقطاب فن الرواية العميقو التفكير ، بطبيعة الحال • ان مناقب هذه الحال واضحة جداً ، ليست بحاجة لاعادة عرضها : فمن الجلي ان كل جدل يسندالرقابة على المسرح ، يسند اضعافاً مضاعفة سطوة الرقابة على الصحافة ، وهي باعتراف الجميع شيء بغيض • اما ماهو مطلوب فهو الغاء الرقابة الغاء تاماً ، واقامة فن حر بالمعنى الذي نتحدث فيه عن التجارة الحرة • فلا اساس مهما يكن واهيا ، يصح الاعتماد عليه في الدفاع عن المسرح ضد منافسه مسرح المنوعات ، او حجب الحرية عن السيد غراين ، بصفته (مقاولا) مسرحيا يتمتع بعضوية مؤسسة للنشر • وبغياب الرقابة يمكن مقاضاة اي مدير بسبب الاساءة الى الاخلاق العامة كما يقاضى اي ناشر •

ومع ان المدراء ، في الوقت الراهن ، لايمسون شيللي او (الاشباح) فانهم لايجدون صعوبة في الحصول على الترخيص الرسمي الذي قد يصل عملياً الى حد الغرامة ، للاساءات التي تحررت منها رواياتنا غير الخاضعة للرقابة تحرراً تاماً . ان التأييد الحقيقي للرقابة ، في الواقع يتأتى من هؤلاء الطهريين (البيوريتانيين) الذين يعتبرون الفن مقاطعة من مقاطعات الخطيئة الاصلية . فبالقياس اليهم ليس المسرح الا شراً صرفاً ، وكل تجاوز عليه هو ربح لقضية الخير والصلاح . وفي مقابل هؤلاء يقف الذين يعدّون الفن ، كل اشكاله منطقة من مناطق الدين . لقد لعبت الحرب المقدسة بين الجانبين دوراً بارزاً في تاريخ انكلترا ، وهي الان تمارس بضراوة متجددة من قبل الطهريين . اما خصومهم ، فاذا لم يظهروا قوة مماثلة ، فمن المحتمل جداً اننا سرعان ما سنحظى برقابة محسّنة ابشع اضعافاً مضاعفة عن الرقابة الحالية ، المنافية للعقل تلك المنافاة التي تجعل تنفيذها واهنا بحيث يحال بين الرقيب وبين اسوأ ما يقوم به واحسنه . ان السياسة الرشيدة لاصدقاء الفن تتمثل الآن في استخدام الدعاية الطهرية بغية ابراز القضية ، ثم القيام بجهد نشيط يضمن الحصول على نتيجة هي الالغاء التام للرقابة . وكما هي الحال مع الممثلين والاداريين ، هي كذلك مع النقاد : فمؤازرو ابسن هم الشباب . ان الناقد الدرامي الاعتيادي ، في الصحافة ، ليس هو لسنغ ، او لام او لويس : كان ثمة زمن لم يكن فيه حتى من رواد المسرح بالضرورة ، بل كان ببساطة عضواً في هيئة ادبية او صحفية ، يقوم بواجبه المسرحي ، دون ان يُسأل عن مدى معرفته بالادب الدرامي . ومع ان طبيعة وظيفته الخاصة ، في الوقت الراهن ، بقدر ما ، اخذت تحظى بالاهتمام ، الى حد ان وظائف من هذا النوع عُهدت الى رواد المسرح المزمنين ، فانه مازال ــ في عمله ــ لايتجاوز الا قليلاً ذلك الانسان الذي يقدم تقارير عما يحدث في المسارح ، شأنه شأن زميله الذي يقدم التقارير عما يحدث في محكمة الجُنح . مهما يكن من امر ، فان الاختلاف المهم ، هو ان المحرر

الذي لا يعنى الا اقل العناية بالفن ، ولا يعرف عنه الا اقــل من تلك العنايــة ، سينقد قضية (بوليسية) بارزة احياناً بنفسه ، او انه سيطالب احـد كتابه بذلك النقد • في حين لايحلم ابداً بالفن الدرامي باعتباره موضوعاً مؤهلاً لاية سياسة صحفية •

ان حملة السير ادوين ارنولد الصحفية على ابسن مردها ظروف عرضية، فهو كرشيلو يكتب اشعاراً بين حين وآخر • الواقع ، ان (الناقـد الدرامي) لاي صحيفة ، في الظروف الاعتيادية ، في احسن الاحوال ، مراسل صحفـي يكتب اشياء وصفية ، وفي اسوأ احواله ، مخبر مسرحي • فهو ـفي جد ذاتهـ شخص ذو اهمية بين الممثلين والاداريين دون ان تكون له اية اهمية في وسـط آخر • فمن الطبيعي ان يرتاد المحافل ، التي يبرز له فيها شأن • وبعد ان يرى العديد من العروض ، يكوّن بعض المعايير النقدية ، رغم انفه ، كما يدرج بين معارفه الشخصية كل ممثل واداري له خبرة سنين قليلة ، بعد ان يكون قـد انغمس في كل الاشياء المحبوبة والمكروهة شخصياً ، في المنازعات والصداقات، و بكلمة في التّحيزات ، التي تتضمنها العلاقات الشخصية • ومن هنا ، يمكن تصور قيمة احكامه • فضلا عن ذلك ، ان كان متصلا ، لسوء حظه ، بصحيفة تنشر الاعلانات المسرحية ، او صحيفة لا يتورع رئيس تحريرها او مالكوهـا (اوزوجاتهم) من التردد في التعرض لمنة الاداريين سعياً وراء بطاقات الدخول المجانية ، • فهو (يقصد الناقد الدرامـي) معـرّض لان يختـار ، في اغلب الاحيان ، بين ان يجعل نفسه مقبولاً ، وبين فقدان منصبه • وعلى ذلك ،فلايمكن الاعتماد عليه دائماً ، بوصفه صحفياً ، حين يكون الصدق الصريح مدعاة اساءة لاي كان •

ان وراء كل القوى التعسفية التي يجب على الناقد مناصبتها العداء ينهض قانون الطعن والقذف • فكل نقد غير مؤاتٍ للممثل هو تشهير ، واي اتفاق بين النقاد لمقاطعة الفنانين الذين يحتكمون الى القانون هو مؤامرة • طبيعي ان

تحدث المقاطعة الى حد ما • فان كان الفنان او الاداري او العميل يستطيع ان يظهر اية رغبة في الرد على ما يُسمى بـ (التوبيخ) عن طريق رسالة محام ، فالناقد الذي ليس من صالحه تعريض مَنْ هو في خدمتهم لتكاليف اقامة دعوى، او التعرض لخطر مثل تلك الدعوى ، سيُغرى بتجنب الخطر ، من خلال الابتعاد ببساطة عن الاشارة الى الشخص الممكن مقاضاته •

ومع ان هذا الامر يبدو لاول وهلة ضماناً مقبولاً لحرية النقد (لان معظم الشخصيات الاجتماعية ستعاني من تجاهل الصحافة اكثر من معاناة الهجوم عليها ، مهما يكن ذلك الهجوم مقذعاً) ذلك ان مثل تلك العملية (يقصد حرية النقد) عملية مقتصرة في الواقع على قلة من النقاد الاقويا نسبياً ، المرتبطين بصحف مهمة برواتب محددة من جهة ، ومقتصرة على (المقاولين) والفنانين الذين لا يعيرهم الجمهور باهتمام ذي بال • معظم النقاد يتسلمون اجوراً لملاحظاتهم وفق ما يكتبون ، في العمود الواحد ، او السطر الواحد ، ومن ثم فدخولهم تعتمد على مقدار ما يكتبون • وفي هذه الظروف ، يغرّمون انفسهم ، كلما تجاهلوا تمثيل مسرحية ما • وقد ينال الكاتب الدرامي او الاداري مركزاً يخول لاعماله ان تشكل جزءا لا يتجزأ من اخبار اليوم • عندئذ يستطيع ان يهدد ، وهو آمن ، النقاد الخصوم ، بالاجراءات القانونية ، مدركا ان الصحيفة عاجزة عن تحديه او تجاهله •

فمثلاً ، كان المرحوم تشارلس ريد ، اخطر رجل يُقابل بالنقد ، غير ان الكتُاب الذين قاضاهم ، وجدوا من المستحيل مقاطعته ، غير ان ما عمله ريد جراء الفيض الطبيعي الذي امتازت به حدته الغاضبة ، قد عمله (مقاولونا) الفنيون الاشد بأساً بالتهديد احياناً ، بعد تقدير مدروس لامتيازات مركزهم • واذا ما اتخذت الاجراءات القانونية فعلا ، ولم تمر القضية خلف الكواليس كالعادة ، فان غموض القانون يحظى ببرهان مغالى فيه من قبل اثنين من المحامين، يناقشان مسألة الفن الرفيع ، امام هيئة من المحلفين من رجال الاعمال • اما اذا

كان الناقد متكلماً قديراً ، ومقاضياً متمكناً ، الامر الذي قلما يحصــل ، فانـه سيحال بينه وبين متابعة قضيته ، لان موكله الغني ، وليس هو ، المدعى عليه ، في القضية • وبالايجاز ، فان القانون هو ضد النقد المباشر ، في الخاصــيات الاساسية ، حيث تكون الحاجة اليه اشد ، ومع ان من الصــواب القــول : ان الكاتب الذكي الفطن يستطيع ان يجعل اي فنان او تمثيل عرضه للسخرية المرة في عيون الناس الاذكياء الفطنين دون تعريض نفسه لدعوى قضائية ، بالظهور بمظهر الفكاهة الرحبة ، فان تطبيقات مثل هذه الفطنة والذكاء لاتفيد النقد في شــيء ، وهي ، على اي حال ، لاتقدم علاجاً للناقــد الصريح الذي يكتب لقراء صريحين •

كل هذه الامور لاتعني ان الصحافة باسرها فاسدة فساداً ميئوساً منــه ، في نقدها للفن • بل تعني بالتوكيد ان ما يلقاه الناقد الصحفي من ضروب العنت على استقلاله ، من الفداحة ، بحيث يعسر على المرء الحفاظ عليه كاملاً ، دون ان يكون له حظ من قوة الشخصية والتأثير ، وهــذان امــران نادران في ايــة حرفة ، ولو توافرت هاتان الصفتان لمعظمهم (يعني الصحفيين) لاستطاع هؤلاء الارتقاء الى مراتب وآفاق تستطيع ان تدر عليهم من المال ما تعجز الصحافــة عنه • فالدرجات القصوى من الأصالة ليس لها قيمة نقدية في الصحافة ، ذلك ان الصحيفة التي تحتضن ناقداً فكهاً مطواعاً ، لو تعادلت كفتــا الميــزان ، لــن يكون له قراء اقل عدداً ، من الناقد الصُلب فيما يخص مصلحة الفن والجمهور • انا لا ابالغ ، ولا اذهب بعيداً عن مبررات تجربتي الخاصة حين اقول : مالم يكن الناقد مستعداً لان يعمل اكثر مما يدفع له الجمهور فحسب ، بل ان يخاطــر باسباب معيشته ، في كل وقت ، يوجه فيه ضربة جادة للمصالح القوية المستخدمة في افساد الفن ، في انواعه كافة ، وهي (ظروف تتعب في النهاية اقوى الرجال) فهو مضطر الى الخضوع للمساومات التي تقلل كثيرا من صدق نقــده • حتى الناقد الذي هو في وضع يستطيع فيه من تحدي هذه المخاطر ، لابد له ان يجد

رئيس التحرير الممول الشجاع المتعاطف معه ، ليقف بجانبه دون الرجوع الى الفائدة التجارية او الضرر التجاري في صـراعه المستمر • ان كـل الظروف الاقتصادية لمجتمعنا تدفع بصحفنا اكثر فاكثر الى ايدي صانعي المال الناجحين • اما القلة النزرة من تضافر الناقد الحازم القدير ، النزيه ، ورئيس التحـرير المتعاطف ، والممول الشـجاع الخالي الغرض ، فمسألة لايكاد يستوعبها هؤلاء الذين لايعرفون عالم الصحافة بدون واجهتيها السوداء والبيضاء •

وعلى العموم ، ثمة نقود ممتازة ، تكتب من اسبوع الى اسبوع ، يقـوم بتحريرها اما كتاب متميزون في فروع اخرى من الادب والصحافة واما موظفون مدنيون ، مستقلون فعلياً عن هذه المهمة او تلك ، من مهمات النقد المسـرحي ، (دون ان نذكر قلة من هؤلاء الذين جعلت منهم قوة الشخصية والنداء الباطني المتين غير قابلين للافساد) • اما ما تبقى فتقارير صحفية هائلـة تتناول حوادث مسرحية ، لايمكن ان ندعوها نقداً مسرحياً الا تجملاً • تختلف الآراء بـين النقاد بالمعنى الضيق من الكلمة ، بخصوص ابسن ، بالطريقة المحتمة ، فهـذا قليل الثقافة ، وذاك مثالي ، وذلك واقعي (على هذا النحو او ذاك) • اما النار الحامية بينهم فمدعاة للارتباك والتخبط • ودونمـا ان يصبـح الناقـد ابسنياً بالضرورة ، يستطيع بلمحة واحدة ، ان يرى تفاهة هذا الضرب من الشواهد[1] فيوجه اليها نار هجومه ، انطلاقاً من هذا السبب • وهكذا نجد أ • ب وكلـي محرر (السبيكر) ، وهو واحد من اقدر نقادنا واكثرهم استقلالاً ، يثير السيد كليمنت سكوت اثارة عنيفة ، بما كان يلمزه بصـدد الكتاب الذيـن كانـوا ، من عهد جد قريب ، يسمون المعجبين بابسن « الكلاب آكلة القاذورات » فيلمـح اليهم بقوله « هؤلاء السادة » في فكاهة طيبة ، وسخرية بيّنة تتصدى لانجازاتهم الادبية • وتبعاً لذلك ينشر السيد سكوت تبريراً لما في تلك المدرسة من تعلم ، الامر الذي يجعل السيد وكلي منه اضحوكة لارحمة فيها ولاشفقة • لكن السيد

(١) وليم ارتشر في (الاشباح والهراء) مجلة (بال مول غازيت)٨ نيسان ١٨٩١

وكلي غير ملتزم بالابسنية على الاطلاق • باستيعابه لمكانة ابسن ، بصفته فناناً ، وعلى نحو ادنى من ذلك ، بتهوينه من المكانة الادبية. التي يختص بها خصوم ابسن • ومن جهة اخر ، نجد السيد فردريك ويدمور ، وهو احد المعجبين المعروفين ببلزاك ،فاذا به يكن غضاضة عنيفة لابسن بحيث يكاد يكون صدىً من اصداء السير ادوين ارنولد الذي تنطبق استنكاراته ، على الاقل ، على مؤلف (فوترين) انطباقها على مؤلف (الاشباح) • اما السيد جورج مور الذي اعتاد ان ينافح عن زولا ضد الرجال الذين يهاجمون ابسن الآن ، فيدخل الساحة مباشرة ضد خصومه القدماء ، ليس دفاعاً عن الابسنية ، بل عن الفن الحر • • حتى السيد وليم ارتشر يتحفظ متقصدا من ان يعد ابسنيا بالمعنى العقائدي • وفي مواجهة هذا الامر كله ، من اليسير القول : ان بعض النقاد الذين هاجموا ابسن فعلوا ما فعلوا لانهم ولاشك ، وبصراحة غير متعلمين وغير اكفاء في حقل الشعر الدرامي ليدركوا او ليستسيغوا اي شيء اكثر اهمية من الاجرة المسرحية التي اعتادوها ، وكذلك الامر مع آخرين واقعين تحت تهديد الصرخة التي اثارها السير ادوين ارنولد ، او قسم من الجمهور الذي يمثله الراعي الديني ، ماندرز ، (هذا فضلاً عن السيد بيكسنيف) فهؤلاء انضموا الى جوقة التنديد ، لا اعتقاداً منهم ، بل هم فعلوا ذلك بدوافع الحشمة والحذر والامتثال وبالايجاز بدافع انتفاء الشجاعة في حرفتهم • لا داعي للافتراض انه لو وهبت هيئة النقاد باسرها ، بالثقافة اللبرالية والدخل المستقل ، لازداد عدد الابسنيين بينهم كثيراً ، بحيث ينوف عددهم على ماهم عليه الان • مهما يكن من امر ، فان النقد المعارض ، قد يكون تحسن على نحو ما • اما ابسن ، رائد التقدم المسرحي والاخلاقي ، فكان لابد ان يقابل بمعارضة معظم معاصريه ، سواء أكانوا ممثلين ام اداريين ام نقاداً •

ختاماً ، لا مناص من القول ، بصفة التحذير ، ان العديد من المتنافسين الصغار ، في كلا الجانبين ، اما انهم لم يقرأوا المسرحيات قط ، واما اصابهم الارتباك ، بحيث سمحوا لانفسهم ان يساقوا الى الضلال ، بهجمات المثاليين ليقرأوا شواذ اللاأخلاقيات بين الاسطر ، فاوزفلد مثلاً ، في (الاشباح) هو - في الحقيقة - ابن الراعي الديني ماندرز ، او ان لوفبرغ هو ابو طفل هيدا تيزمان . وقد 'و'كد وجود مناظر مرعبة للموت والمرض في كل مشهد تقريباً في مسرحيات ابسن ، وهي - بصدد المآسي ، متحررة على نحو استثنائي ، من الاهوال الطبيعية المرئية . لا نغالي اذا قلنا ان قلة قليلة من النقاد يستطيعون ان يسردوا بدقة قصص المسرحيات التي شاهدوها . فلا عجب ، اذن ، ان عجزوا عن التوصل الى وجهات نظر معينة بخصوص الاتجاه الفلسفي لابسن ، بما يعتوره من صعوبة . فانا نفسي ، عاجز غن ان ارى كيف يمكن ان تصدر الاحكام بروية في شأن تمثيل مسرحياته ، دون الاشارة الى ذلك الاتجاه . احدى نتائج هذا الامر كله ، تذهب الى ان الذين يهتمون بفن ابسن ، بمافيه من سحر وانعاش ، يسيئون عرض معناه بقصد خيرّ ، شأنهم في ذلك شأن مَنْ يسيئون الى معناه ، بقصد خبيث ، على اشمئزازهم منه ، وارتباكهم به . يبدو ان ابسن قد نال ما نال من علو الشأن بصفته كاتباً مسرحياً حديثاً دون ان يهتدي اي ناقد الى الابسنية بالضرورة . حقا ، ان معناه لن يدرك ادراكا وافيا ، فهذا امر بعيد الاحتمال ، ولن يقبل به ، الى ان يفقد المجتمع الذي نعرفه الآن رضاه بنفسه ، من خلال نماء الثقة التي سبق لقاغنر ان تحدث عنها بقوله :

« ان الانسان لا يكون ما يستطيع وما يجب ان يكونه ، حتى يمتثل بوعي للضرورة الطبيعية الباطنية ، تلك الضرورة الاصيلة الوحيدة ، بحيث يجعل من حياته مرآة للطبيعة ، وبذلك يحرر نفسه من عبودية الظواهر المزيفة . عندئذ سيصبح انساناً حياً ، بينما هو الان مجرد عجلة في ماكنة هذا الدين او ذاك ، هذه القومية او تلك ، هذه الدولة ، او تلك » .

قسطنطين ستانسلافسكي

قسطنطين ستانسلافسكي – ١٨٦٣ – ١٩٣٨ • يمكن القول عنه : انه يتخطى عالم المسرح الحديث الضيق كالعملاق • انه في مرمى البصر دائماً • الا ان القليلين متأكدون مما يرون • او لعل بعضهم متأكد مما يرى • بينما اخرون على ثقة من انهم لايرونه على نحو سليم • لقد كان معلماً قبل ان يكون كاتباً • فبالقياس اليه ليس الاسلوب هو الرجل • اما قراءته فتحمل المر حملاً على الاحساس بعدم الاتصال به •

وهذا هو السبب في جدوى التعرف به من عارض متعاطف معه كديفد مكارشاك (المولود ١٨٩٩) • اعمال ستانسلافسكي الخاصة لا تشتمل على خلاصة كهذه المقالة[١] •

(١) نشرت هذه المقالة اصلاً ، في مقدمة كتاب ستانسلافسكي (فن المسرح) • لندن : فابر ١٩٥٠ ، نيويورك : هل ووانك دراما بوك ١٩٦٠ • اعاد طبعها هنا باختصار ديفيد مكارشاك

ستانسلافسكي

ديفيد مكارشاك

لا تعتمد نظرية التمثيل التي قام بتطويرها ستانسلافسكي ، في (منهجه) الشهير على المحاكمة العقلية ، كما يوكد العديد من نقاده ، قدر اعتمادها على التجربة الفعلية . فهي حصيلة حياة مديدة خصصها لفن المسرح ، على مدى سنين اشتغل فيها ممثلاً ومخرجاً ، بشعور من عدم الرضا بما يدعى ب(النجاح) في اوساط الممثلين والنظارة . واذا كان تيسر لعدد من الممثلين وكتاب المسرح المعروفين وضع قواعد معينة ، فان هذه القواعد ، في رأي ستانسلافسكي ، لم تتحول قط الى منهج . فكانت النتيجة : ان مدرسي التمثيل ، لم يعد لهم شيء يستندون اليه ، في تدريسهم ، لان الالهام الذي يركز عليه منظّرو المسرح كل هذا التركيز لا يمكن تدريسه ، كما لا يمكن توقع تجسده بالذات حين يكون الممثل بحاجة اليه . كذلك يتعذر الاعتماد على المخرجين بغية اعانة الممثل على اقتناص هذا (الالهام) المراوغ . يقول ستانسلافسكي : « يشرح المخرجون بذكاء مفرط اي ضرب من النتائج يبغون الوصول اليه ، ذلك انهم لايهتمون بشيء اهتمامهم بالحصيلة الختامية . انهم ينتقدون وينهون الممثل عما لا ينبغي فعله ، ولكنهم لا يخبرونه كيف يمكن انجاز النتيجة المرجوة . يضيف ستانسلافسكي : « يستطيع المخرج فعل الشيء الكثير ، لكنه لا يستطيع فعل كل شيء بكل وسيلة . ذلك ان الامر المهم بيد الممثل الذي ينبغي مساعدته وارشاده قبل كل شيء » .

---

(١) استفدت ، في ترجمة هذه الدراسة ، من ترجمة الاستاذ لويس بقطر ، دون أن أنحو منحاه في نقله لكتاب (فن المسرح) للمؤلف ذاته . المترجم .

ولد ستانسلافسكي في موسكو سنة ١٨٦٣ وتُوفي فيها ١٩٣٦ . بدأ حياته الفنية ، منطلقاً من النمط الشائع يومئذ ، نمط المخرجين المستبدين الذين يعلن عنهم بقوله : « كنت اعامل ممثلي كما اعامل الدمى . كنت ابيّن لهم ما اراه في خيالي فيستنسخونه طبق الاصل . وكلما كنت انجح في الاستحواذ على الشعور السليم ، كانت الحياة تُبعث في المسرحية . اما حين كنت لا اتعدى الابتكار الخارجي ، فكانت المسرحية تموت . ان قيمة عملي في ذلك الوقت ، تكمن في جهودي لأن اكون مخلصاً في البحث عن الحقيقة . كرهت الزيف على المسرح ، ولاسيما الزيف المسرحي . بدأت اكره المسرح في المسرح ، واخذت اتشوق الى الحياة الاصيلة فيه ، لا الحياة الاعتيادية ، بالطبع ، بل الحياة الفنية . ربما كنت ، في ذلك الوقت ، غير قادر على التمييز بين الحياة الاعتيادية وبين الحياة الفنية . فضلاً عن ذلك ، فاني لم افهمهما الا فهماً سطحياً . الا ان الصدق السطحي نفسه ساعدني على خلق حركة مسرحية صادقة ، حملتني على طريق الصدق ، لقد انجب الصدقُ الشعورَ ، الذي اثار الحدْس الخلاق ».

ان دراسته لمناهج الممثلين العظام ، وقبل كل شيء مناهج الممثل الايطالي المشهور توماسو سالفيني (١٨٢٨ - ١٩١٦) هي التي دعته للتخلي عن مناهج المخرج المستبد ، ودفعت به للبحث عن « قوانين التمثيل الاساسية ، النفسية والفسيولوجية » . كان لهذه المناهج ، قدر كبير من البساطة والصعوبة ، بحيث تعسر محاكاتهما . وبدا وجود خصائص مشتركة ، في هذه المناهج ، بين الممثلين العظام جميعاً . وحين القى ستانسلافسكي بنظره على تجربته السابقة ، وجد انه هو نفسه يملك خصائص مماثلة . الا ان الخلاف بينه وبين سالفيني يتلخص في ان الاخير بدا قادرا ليس فقط على خلق تلك الخصائص بصورة ارادية ، بل بطريقة فريدة ، في كل دور يقوم به ، في المسرحية نفسها ، بينما كان هو عاجزاً عن ذلك . وفي جولته الخارجية الاولى بصحبة فرقة مسرح موسكو الفني سنة ١٩٠٦ ، ذهب الى فنلدا ، في اجازة ، حاول فيها لاول مرة تحليل تجربته بوصفه ممثلا ومخرجا ومكتشفا لقوانين تقنية التمثيل .

وفي ذلك الوقت كان ستانسلافسكي يتمتع بشهرة عالمية • فقد تعزز مركز مسرح موسكو الفني ، الذي اسسه مع (نيمير وفتيش ـ دانتشينكو) سنة ١٨٩٨ • لقد خلف وراءه ثلاثين عاماً من الفعالية المسرحية ، اولاً مع مجموعة من الهواة بين ١٨٧٧ ـ ١٨٨٧ ، ثم عمل مخرجاً ل (جمعية الفن والادب) التي اسسها من ١٨٨٨ الى ١٨٩٨ ، واخيراً بصفته المسئول الرئيس لاخراج الاعمال المسرحية الخاصة بمسرح موسكو الفني • وفي غضون ذلك العهد ، ولاسيما منذ تأسيس مسرح موسكو الفني ، خلق شخوصاً مسرحية ، وضعته في صدارة اعاظم الممثلين في روسيا •

وفي تلك السنين تعلم الشيء الكثير وادرك الشيء الكثير واكتشف الشيء الكثير عرَضاً • يكتب ستانسلافسكي في (حياتي في الفن) (كنت متعلقاً دائماً بشي جديد) في العمل الداخلي للممثل ، في عمل المخرج ، وفي مبادىء الاخراج المسرحي • لقد كنت اندفع كثيراً ناسياً المكتشفات المهمة التي توصلت اليها ، فاذا بها تجرفها خطأ اشياء غير ذات قيمة جوهرية •لقد جمعت جراء تجاربي الفنية الكثير من المواد ، من كل لون مستطاع من الوان فن التقنية المسرحية ، التي اختلطت عليّ ، بحيث غدا من المستحيل الافادة من هذه الكنوز الفنية• فاقتضى ترتيب كل شيء ، بتحليل التجارب المتراكمة • كي اضع هذه المواد في رفوف داخل ذهني ، اهذّب المادة الخام ، لتكون الحجر الاساس ، في قاعدة فني ، واصلح ما تآكل ، فبخلاف ذلك يستحيل التقدم الى امام) •

تمكن ستانسلافسكي ، لاول مرة ، اثناء عطلته في فلندا من تقديم اساس نظري لفن المسرح • ثم اخذ يسترجع ماضيه خطوة خطوة ، فتبين له ان ثمة اختلافاً شديداً بين المضمون الداخلي الذي صبه في ادواره اول الامر ، حين خلقها ، وبين الاشكال الظاهرة التي اتخذتها تلك الادوار بمرور الزمن ، فاذا بهما « قطبان منفصلان » لقد بدا ان لكل دور سمة ، اول وهلة ، سمة تستند الى الصدق الداخلي المثير ، الذي ادركه ، ولكن ماتبقى بعد ذلك لم يكن سوى قوقعة جوفاء

لا صلة لها بالفن الاصيل • كتب ستانسلافسكي : (اثناء جولتي الاخيرة في الخارج ، وقبل ذلك في موسكو كررت على نحو ميكانيكي (حيل) التدريب المعتمدة للدور، تلك الحيل التي كانت علامات ميكانيكية لفقدان الشعور الاصيل • ففي بعض المواضع حاولت ان اكون عصبياً مثيراً قدر الامكان ، ومن ثم قمت بسلسلة من الحركات السريعة ، وفي مواضع اخرى حاولت ان ابدو ساذجاً ، فاخذت اظهر تقنيا ، من خلال عيني طفل برئيتين ، وفي غيرها من المواضع ، اجبرت نفسي على احتذاء الحركات والاشارات النمطية ، في الدور ، فكان الموت هو المحصلة الظاهرية لذلك الشعور • لقد استنسخت السذاجة ، دون ان اكون ساذجاً ، سرت خطوات قصيرة سريعة ، من غير ان يكون لدي حس بسرعة داخلية ، يحدث مثل تلك الخطى السريعة • لقد بالغت بهذا القدر او ذاك من المهارة ، حاكيت ظواهر المشاعر والافعال ، في الوقت الذي لم امارس اية مشاعر او اية حاجة حقيقية للفعل • وباستمرار الاداء اكتسبت عادة ميكانيكية في التمارين الجمناستيكية المعتمدة ، التي تأصلت في تقاليدي المسرحية ، عن طريق الذاكرة العضلية ، وهي ذاكرة قوية لدى الممثلين » •

وفي استعادة ستانسلافسكي لادواره ، وتحليل ذكرياته ، التي اسهم في خلقها ، ومقارنتها بالمناهج الاصطناعية التي لجأ اليها ، في تمثيله ، توصل الى نتيجة مفادها : ان عاداته المسرحية حطمت روحه وجسده وادواره نفسها • ثم اخذ يسأل نفسه كيف يمكن ان ينقذ ادواره من التفسخ ، من الهمود الروحي، من سيطرة العادات المسرحية المكتسبة ، والتدريب الظاهري • كان من رأيه ان على الممثل ان يعد نفسه اعداداً روحياً ، على نحو ما ، قبل بدء الأداء • ذلك ان روحه ، وليس جسده فقط بحاجة الى ملابس جديدة • لابد لكل ممثل ، قبل البدء بالتمثيل ان يعرف كيف يدخل ذلك الجو الروحي ، الذي يمكن فيه فقط تجلي « قربان الفن الخلاق المقدس[1] »

(١) القربان المقدس من الاسرار الدينية المسيحية السبعة ، وفيه يتجلى المسيح روحياً للمؤمنين ي • ع • ثروة

استطاع ستانسلافسكي ، في اجازته الفنلندية ، من القيام بعدد من الاكتشافات العظيمة ، التي لا يقلل من شأنها كونها معروفة سلفاً .

من اوائل هذه الاكتشافات ، ان حالة الممثل الذهنية ، على المسرح حالة ليست فقط غير طبيعية ، بل هي تكوّن احدى العقبات الرئيسة في سبيل التمثيل الاصيل . لان الممثل ، في مثل هذه الحالة الذهنية ، لا يستطيع الا المحاكاة و « تمثيل دور ما » والتظاهر بالدخول في مشاعر الشخصية المسرحية ، دونما عطاء يقدمه بنفسه لمشاعره .

لقد اخترع المسرح جمعاً حاشداً من الاشارات والتعبيرات العاطفية ، والوقفات المسرحية ، والتغيرات الصوتية والنغمات ، والمقاطع المنمقة ، والحيل المسرحية ، ومناهج التمثيل ، التي تصبح ميكانيكية لا شعورية ، لتكون جميعاً تحت امرة الممثل دائماً ، حين يشعر بنفسه عاجزاً كل العجز ، اثناء وقوفه ، على المسرح بـ (روحه الجوفاء) .

ان الحالة الذهنية الطبيعية للممثل ، اذن ، هي الحالة الذهنية لرجل على المسرح ، عليه ان يعرض من الخارج ما لا يشعر به باطنياً . هذه الحالة الشاذة جسدياً وروحياً ، على ما يشير ستانسلافسكي ، يعانيها الممثلون في معظم حياتهم . اثناء التمرينات بين الساعة الثانية عشرة والرابعة والنصف نهاراً ، واثناء التمثيل بين الثامنة ومنتصف الليل . وبغية التوصل لحل ما لهذه المعضلة المستعصية لايكتسب الممثلون اساليب متكلفة حسب ، بل يصبحون اسرى لها .

وبعد تحقق ستانسلافسكي من مغبة وشذوذ حالة الممثل الذهنية ، اخذ يبحث عن وضعية مختلفة لذهن المؤلف وجسده ، على خشبة المسرح ، دعاها الحالة الذهنية المبدعة . كما لاحظ ستانسلافسكي ان العباقرة يمتلكون دائماً مثل هذه الحالة الذهنية على خشبة المسرح . اما الممثلون المحدودو المواهب ، فيحققون هذه الحالة بدرجة اقل . ومع ذلك فكل الناس الذين ينشغلون بفن

المسرح ، من العباقرة حتى ذوي المواهب الاعتيادية ، قادرون ، بهذه الدرجة او تلك ، على تحقيق هذه الحالة الذهنية الخلاقة بطريقة غامضة تلقائية . غير انهم لا يحققون ذلك حسب طلبهم ومتى ما يشاءون ، انها تصل اليهم « بصفتها هبة سماوية من ابولو » ثم يضيف ستانسلافسكي « يبدو اننا عاجزون عن استحضار مثل هذه الحالة باساليبنا البشرية » مهما يكن من امر ، فقد تساءل ستانسلافسكي عما اذا لاتوجد بعض الاساليب التقنية لتحقيق هذه الحالة الذهنية الخلاقة . وهذا لا يعني انه اراد استحداث الالهام نفسه بطريقة مفتعلة ، لانه كان يدرك استحالة مثل ذلك الأمر . ان ما اراد العثور عليه هو ما اذا كانت توجد بعض الشروط الملائمة لانبثاق الالهام ، الجو الذي يساعد الالهام على الاقتراب من الممثل . واذا كان من غير الممكن تحقيق ذلك على الفور ، الا يصح استحضار الالهام على نحو تدريجي ، جزءاً جزءاً ، بتجميع تلك الاجزاء كأنها متألفة من عناصر شتى ، حتى ولو اضطر الممثل الى استحداثها بنفسه ، من طريق سلسلة من التمرينات المبرمجة . اذا استطاع العباقرة من الممثلين ، الذين وهبوا القدرة على تحقيق الحالة الذهنية الخلاقة الى اقصى حد ، الا يستطيع الممثلون الاعتياديون تحقيق ذلك الى حدما ، بعد دورة تدريبية طويلة وشاقة ؟

ثم يطرح ستانسلافسكي على نفسه السؤال الآتي : ماهي العناصر المكونة لطبيعة الحالة الذهنية الخلاقة ؟

لاحظ ستانسلافسكي وجود شيء مشترك بين الممثلين العظام ، شيء يبدو انه يمتلكونه جميعاً . شيء يجعلهم متقاربين من بعضهم ، شيء يذكره بالاخرين منهم . ماهي طبيعة تلك الموهبة ؟ كان السؤال معقداً كل التعقيد ، غير ان ستانسلافسكي عاهد نفسه على الاجابة عنها، بتحليل نوعية هذه العظمة لدى الممثل بصورة تدريجية . ان اول شيء شد انتباهه ، بصدد الحالة الذهنية الخلاقة للممثل ، ما يصاحب تلك الحالة دائما ، من حرية كاملة في حركة الجسم ، واسترخاء تام للعضلات . ان الجهاز الجثماني باسره ، يصبح تحت امرة الممثل

ورهن اشارته • وبفضل هذا الانضباط ينتظم عمل الممثل الخلاق انتظاماً رائعاً ، وبذلك يستطيع الممثل ان يعبر عن طريق جسده بحرية عما تشعر به روحه • لقد اثار هذا الاكتشاف ستانسلافسكي ، الى حد انه حول العروض المسرحية التي مثل فيها الى تجارب مختبرية •

ثم اكتشف ستانسلافسكي حقيقة اولية مرة اخرى بالمصادفة • لقد ادرك انه يشعر على خشبة المسرح شعوراً مُرضياً ، لانه فضلاً عن استرخاء عضلاته، ركز اهتمامه على احاسيس جسمه ، وبذلك انشغل عما كان يجرى في قاعة المتفرجين ، في الجانب الاخر من « حفرة المسرح السوداء المرعبة » فلاحظ انه ، في تلك اللحظات ، اصبحت حالته الذهنية رائعة تماماً •

ادرك ستانسلافسكي برصد نفسه والآخرين ، ان العمل الخلاق على خشبة المسرح ، هو ، قبل كل شيء ، التركيز التام الممكن لطبيعة الفنان الروحية والجثمانية • فاكتشف ان مثل هذا التركيز لا يتضمن السمع والبصر حسب ، بل سائر حواس الممثل ، فضلاً عن سيطرته على جسمه وعقله وذاكرته وخياله• ان النتيجة التي توصل اليها ستانسلافسكي هي ضرورة تركيز الطبيعة الجثمانية والروحية الخاصة بالممثل على ما يجري في دخيلة روح الانسان الذي يقوم الممثل بتمثيله على خشبة المسرح •

والملاحظة المهمة الاخرى التي جلبت انتباه ستانسلافسكي ، تتصل بمدى اهتمام الجمهور بالاداء الانفرادي الذي ينفذه الممثل ، على خشبة المسرح ، دون عون من غيره من الممثلين • يقول ستانسلافسكي : « علمتني التجربة ان الممثل يستطيع جلب انتباه الجمهور ، بمفرده ، لمدة سبع دقائق ، في اقصى تقدير ، اثناء مشهد درامي بالغ الاهمية ، (وهو اقصى حد مستطاع) اما في مشهد هادىء فاقصى حد لا يتجاوز الدقيقة الواحدة (وهو شيء جد كثير) اما بعد ذلك فان تنوع وسائل التعبير لدى الممثل ليس كافياً للاستحواذ على انتباه الجمهور ، لذلك

فهو يضطر الى تكرار نفسه ، وبالنتيجة يتضاءل انتباه الجمهور ، الى ان نصل الى الذروة التالية التي تتطلب وسائل جديدة للعرض المسرحي • ومع ذلك ، ارجو ان تلحظ ان هذا الامر لاينطبق الا على حالة عباقرة الممثلين ! »

والاكتشاف الثالث الذي توصل ستانسلافسكي اليه يتعلق بموعد حضور الممثل الى المسرح • حدث ذات يوم انه كان في احد مسارح موسكو ، حيث كان الممثل الرئيس يصل متأخراً كل ليلة • فلاحظ ستانسلافسكي : « ان عبقرينا الروسي يصل متأخراً خمس دقائق ، فهو بخلاف سالفيني الذي يحضر قبل بدء التمثيل بثلاث ساعات • لماذا ؟ لسبب بسيط ليكون قادراً على اعداد شيء مافي ذهنه ، مدى ثلاث ساعات • ذلك ان لديه شيئاً يعدّه • اما العبقري الروسي ، فليس لديه سوى موهبته • لذلك فهو يصل المسرح حاملاً ملابسه في الحقيبة دون ان يحمل اي متاع روحي • ماذا عليه ، بحق السماء ان يفعل ، داخل غرفة الملابس ، من الخامسة الى الثامنة ؟ يدخن ؟ يسرد حكايات مسلية • انه يستطيع ان يفعل شيئاً افضل من ذلك في احد المطاعم » •

ان هذا الامر لا ينطبق فقط على الممثلين الذين اعتادوا التأخر عن بدء العمل ، بل هو ينطبق ايضاً على الذين لايصلون الا في الموعد المضبوط ، وهو ينطبق كذلك حتى على الممثلين الحاضرين في الوقت المطلوب ، ذلك انهم لايفعلون ذلك الا مخافة التأخير • ان هؤلاء لا يحضرون في الوقت المناسب الا لاعداد اجسادهم وتهيئة المكياج ، دون ان يسنح في بالهم ، ان الاعداد ينبغي أن يشمل ارواحهم ايضاً • وسبب ذلك عدم اهتمامهم بتخطيط ادوارهم داخلياً ، آملين ان تتخذ ادوارهم اشكالاً خارجية في عملية الخلق المسرحي اثناء الاداء • وما ان يحدث هذا الامر مرةً ، حتى يشتبه هؤلاء ، في عادات مسرحية ميكانيكية، ناسين كل ماله صلة بروح الدور الذي يدعونه يذبل ويتلاشى مع الزمن • كتب ستانسلافسكي : « ان الممثل الذي لا يضع في حسابه الاحساس المبدع المتزن ، يقع تحت رحمة العادات المسرحية العديمة المعنى ، يصبح في لحظة اسير ذوق

الجمهور الرديء ، والحيل المسرحية الذكية ، والنجاح السطحي الرخيص ، وغروره ، وكل ماليس له اية صلة بالفن » • على الممثل ان يؤمن بكل شيء ايمانه بالصدق • ينبغي له ، اذن ،ان يكون على وعي بالصدق دائماً وكيفية العثور عليه ، ولكي يحقق ذلك ، لابد له من تطوير حساسيته الفنية بالصدق • اوضح ستانسلافسكي ما يعنيه بالصدق ، في صدق مشاعر الممثل واحاسيسه ، صدق الدافع الابداعي الداخلي ، الذي يجاهد للتعبير عن نفسه • ثم يعلن عن ذلك يقول : « انني لا اعني بالصدق شيئًا خارج ذاتي ، ما يهمني هو الصدق في نفسي ، صدق موقفي تجاه هذا المشهد او ذاك ، على خشبة المسرح ، وحيال مختلف الاشياء على الخشبة ، حيال زملائي الذين يقومون بالادوار الاخرى ، بمشاعرهم وافكارهم » • ويستطرد ستانسلافسكي قائلاً : « يخاطب الممثل الاصيل نفسه قائلاً : اعرف ان المشاهد والمكياج والملابس وواقع انني أؤدي دوري امام الجمهور ، اعرف ان كل ذلك ليس سوى زيف مكشوف • ان هذا الامر لا يعنيني في شيء ، لان هذه الاشياء بحد ذاتها غير ذات موضوع •• لكن ، لو ان كل شيء يحيط بي على خشبة المسرح ، كان صادقاً ، اذن لكان ينبغي لي ان امثل في هذا المشهد او ذاك ، بهذه الوسيلة او تلك » •

عندئذ ادرك ستانسلافسكي ، ان عمل الممثل يبدأ مما دعاه بـ (لو) الخلاقة (السحرية) وتلك كانت اللحظة التي بدت في روحه ومخيلته • العمل الخلاق لايبدأ في الواقع الملموس والصدق الملموس ، اللذين لايمكن للمرء ان يصدق بوجودهما • لكن حين تظهر (لو) الخلاقة ، الحقيقة الخيالية المرجوة ، يكتشف الممثل ان في استطاعته الايمان بها باخلاص كحقيقة ملموسة ، ان لم يكن بحماسة اشد • ثم يكتب ستانسلافسكي : « شأن الممثل شأن الفتاة الصغيرة التي تؤمن بان دميتها كائن حي قدر ايمانها بالحياة التي تحيط بها ، ففي لحظة ظهور (لو) نراه ينتقل من مستوى حياة واقعية الى ضرب آخر من الحياة ، حياة خلقها بنفسه في مخيلته ، انه ، ما ان يؤمن بها ، حتى يكون مستعداً للشروع في عمله الخلاق » •

واذن ، فالمسرح هو الصدق الذي يؤمن الممثل به مخلصاً . يدعي ستانسلافسكي ، ان اشد الاكاذيب صفاقة ، لابد ، على المسرح ، ان تتحول الى شيء صادق ، من اجل ان تصبح فناً . لكي يصبح هذا الامر ممكنا ، لابد للممثل من امتلاك مخيلة متطورة تطوراً عالياً ، وسذاجة كسذاجة الاطفال ، وقابلية للتصديق ، واحساس فني ازاء الصدق ، ورجحان الحقيقة ، في جسمه وروحه . ان ذلك كله يعينه على تحويل اكذوبة المسرح الخام الى حقيقة رقيقة من ارق حقائق الخيال . يسمى ستانسلافسكي هذه الخصائص والقابليات الاحساس بالصدق . وهو كما يلحظ « يشمل الدور الذي يقوم به الخيال ، وتكوين الايمان الخلاق ، واحسن وسيلة للدفاع ممكنة ضد الزيف المسرحي ، كما يشمل الاحساس بالتناسب ، وضمان سذاجة تشبه سذاجة الاطفال ، واخلاص المشاعر الفنية » .

ثم اكتشف ستانسلافسكي عاجلاً ان الاحساس بالصدق مثله مثل التركيز واسترخاء العضلات موضع تطوير وانماء ، يمكن الاستحواذ عليه بالتدريب والمران . حتى انه يعلن : « ان هذه القدرة يجب ان تصل الى حالة متقدمة من التطوير ، بحيث يجب الا يحدث اي شيء ، او يقال او يُتصور اي شيء على المسرح ، دون ان يمر من خلال بودقة الاحساس الفني بالصدق » .

وحالما توصل ستانسلافسكي الى اكتشافه الرابع هذا ، وضع كل تمريناته المسرحية في استرخاء العضلات والتركيز على محك الاحساس بالصدق ، وعندئذ فقط نجح في الحصول على استرخاء للعضلات وتركيز حقيقيين ، دونما ضغط ، على المسرح اثناء الاداء . فضلاً عن ذلك ، وجد اثناء تحقيقاته واكتشافاته العرضية ، ان حقائق اكثر واكثر مما عُرفت في الحياة ، لها تطبيقاتها على المسرح كذلك ، اذ تسهم جميعاً في تكوين الحالة الذهنية الخلاقة ، وهي شيء يختلف عن الحالة الذهنية المسرحية التي يعدّها ستانسلافسكي العدو الحقيقي لفن المسرح .

وختاما ، كان اخر اكتشاف لستانسلافسكي بعد شهور من الشك والعذاب ، يخلص الى ان كل شيء ، في فن المسرح ، لابد له من ان يتحول الى عادة ، تحول كل شيء جديد الى شيء عضوي ، الى طبيعة ثانية للممثل . وبعد اكتساب هذه العادة فقط ، يستطيع الممثل ان يستخدم شيئاً جديداً على المسرح من غير التفكير في حركته الميكانيكية . ان لهذا الاكتشاف صلة مباشرة ايضاً بالحالة الذهنية الخلاقة للممثل . وهو لن يكون ذا فائدة له الا حين يكون الوسيلة الطبيعية المعتادة الوحيدة للتعبير .

.واذا لم يحدث هذا الامر ، على مايشير ستانسلافسكي ، فان الممثل سيستنسخ مجرد استنساخ الاشكال الظاهرية لاية حركة جديدة ، دون تبريرها من الداخل .

– ٢ –

مهما يكن الحال ، فان ستانسلافسكي لم يتوصل الى اصول نظريته في التمثيل ، الا بعد مدة طويلة من تطبيق مناهجه ، في التجربة والخطأ . ظن ، اول وهلة ، ان على الممثل ان يبدأ من الخصائص الخارجية لدوره ، بغية الوصول الى الاحساس الباطني . فوجد ، في مثل هذا المنهج امكانية للتحقيق . مع انه ، لم يكن من افضل المناهج لتحقيق الانجاز الخلاق في الفن المسرحي .

كان الطريق يؤدي من الشعور الى ما تحت الشعور ، وهو ما اصبح بالتالي محور (منهجه) . لقد حل (يعني المنهج) مشكلة الواقعية على المسرح ، ووفر معيارا معينا معتمدا التقاليد المسرحية . يشير ستانسلافسكي الى ان الواقعية لا تصبح طبيعية ، على المسرح ، الا عندما لا يستطيع الممثل تبريرها من الداخل . وحالما تبرّر تصبح اما غير ضرورية واما غير ملحوظة ، لان الحياة التظاهرية مفعمة بمعناها الباطني .

أما بصدد التقاليد المسرحية ، فقد ذهب ستانسلافسكي الى أن التقليد المسرحي الجيد لا يتأتى الا من الظروف المكيفة احسن تكييف للعرض المسرحي ، انه التقليد

المشهدي (التصويري) في افضل معاني الكلمة • وعلى ذلك يمكن ان يقال : ان التقليد الجيد هو التقليد التصويري الذي يعين الممثلين والاداء لبعث حياة الروح الانسانية في المسرحية ذاتها وفي مختلف ادوارها • كما ينبغي لمثل هذه الحياة أن تكون مقنعة • وهذا لن يتحقق في ظروف الاكاذيب المكشوفة والخدع الفاضحة • والاكذوبة نفسها ، ينبغي ان تبدو حقيقية على اقل تقدير ، على المسرح ، قبل استطاعتها ان تكون مقنعة •

الحقيقة على المسرح ، هي ما يؤمن بصدقها ، كل من الممثل والفنان والجمهور لذلك ، فالتقاليد المسرحية ، يجب ان يكون لها شبه بالصدق ، اي ان تكون محتملة التصديق يؤمن بها الممثل نفسه والجمهور ، على حد سواء • ويلاحظ ستانسلافسكي ، انه لا يهم فيما اذا كان الاخراج او التمثيل واقعيا او تقليديا ، يمينيا او يساريا ، انطباعيا او مستقبليا ، طالما كان مقنعا ، صادقاً وجميلا ، أي عملا فنيا ساميا يمثل حياة الروح الانسانية الاصلية ، وبخلاف ذلك ليس ثمة فن • أن اي تقليد مسرحي لا يستجيب لهذه المقتضيات هو تقليد مسرحي سيىء ، وفق رأى ستانسلافسكي •

واذن ، فما تعهد ستانسلافسكي بانجازه ، هو العثور على قوانين الفن الخلاق للمسرح ، تلك القوانين المشتركة بين جميع الممثلين ، كبارهم وصغارهم ، بحيث يستطيعون ادراكها بوعيهم • عدد مثل هذه القوانين لم يكن كبيرا ، كما وجد • وهي ليست ذات اهمية كبرى ، لانها لا تمتلك القوة على تحويل ممثل من الدرجة الثانية الى ممثل عبقري •

ومع ذلك فهي قوانين الطبيعة ، وبصفتها تلك يجب ان تدرس دراسة تمحيص من قبل كل ممثل ، ومن خلالها فقط يستطيع الممثل ان يحرك قواه الخلاقة اللاشعورية ، التي يعجز العقل البشري ، على ما يبدو ، عن ادراك طبيعتها الحقيقية •

يكتب ستانسلافسكي ، في هذا الشأن : « كلما ازدادت العبقرية عظمة ، ازداد غموضها ، واشتدت الضرورة الى الاساليب التقنية ، لان الوعي يستطيع ادراكها ، وبالتالي يستطيع استخدامها في الكشف عن مجاهل اللاشعور ، حيث مقر الالهام • »

أن هذه القوانين الاولية ، القوانين « النفسية ــ الفزيولوجية والنفسية » تشكل ما يدعوه ستانسلافسكي بـ (التقنية النفسية) في منهجه • وهدفها هو تعليم الممثل على كيفية اثارة الطبيعة الخلاقة اللاشعورية في ذاته وصولا الى العمل الخلاق اللاشعوري الحيوي • يكتب ستانسلافسكي في (حياتي في الفن) : « تكون قوانين الطبيعة الحيوية للممثل ، وهي مادرستها بعناية تطبيقا ، اساس منهجي • » ان ميزتها الرئيسة (يعني المنهج) خلوها التام من اي شيء ابتكرته ، او من اي شيء لم اختبره بالممارسة • انه الحصيلة الطبيعية لتجاربي في المسارح ، على مدى سنين طويلة • »

ثم يستطرد ستانسلافسكي قائلا : ينقسم منهجي الى جزءين رئيسين

١ ــ عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص نفسه •

٢ ــ عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يتصل بدوره •

يستند العمل الباطني للممثل نفسه الى تقنية نفسية تعينه على استدعاء حالة الذهن الخلاقة ، التي يهبط الالهام اثناءها على ذاته بسهولة • أما العمل الظاهري فيما له صلة بذاته ، فيتألف من اعداد جهازه الجثماني ، لتقمص دوره ، والعرض الدقيق لحياته الداخلية • أما العمل فيما يخص الدور فيتألف من الجوهر الروحي للعمل الدرامي اي الجرثومة التي انبثقت منها الفعالية ، التي تحدد معناها ومعنى اجزائها في الوقت نفسه »•

أما كتاب ستانسلافسكي التالي (عمل الممثل فيما يخص نفســه) فهـو شكل من دورة دراسية لفن التمثيل • غرض الـدورة عملـي محض • وفيـه يحاول ستانسلافسكي ايصال خبرته الطويلة ، بصفته ممثلا ومخرجا ومعلما فيما علمته اياه تلك الخبرة الطويلة •

من البداية ، يرسم ستانسلافسكي خطاً واضحا يفرز بين مختلف انماط الممثلين : الممثل المبدع والممثل المحاكي ، والممثل المبتذل ، والطبقة الاخـيرة من الممثلين تدخل في النمط الاسفل من الممثلين الرديئين • اما فيما يخص الممثـل المبدع ، فان ميزته البارزة تتجلي في استطاعته على الدخول في مشاعر دوره • ان المسرحية ، بالقياس الى مثل هذا الممثل ، ينبغي ان تستحوذ عليه استحواذا تاما ، في حالة ظهوره فيها ، لانه عندئذ ، يستطيع ان يدخل في مشــاعر دوره دخـولا تاما ، من غير ان يفكر فيما يصنع ، ودون ان يعي مشاعره الخاصة ، ذلك ان كل شيء يجري تلقائيا لا شعوريا • والمشكلة هنا ، هي انتفاء وجود ممثل يستطيع التحكم في لا شعوره • مهما يكن من أمر ، فانه يستطيع ان يؤثر في اللاشــعور تأثيرا غير مباشر • ذلك أن بعض اقسام الذهن الانساني يمكن التحكم فيها ، عن طريق الوعي والارادة ، وهذه الاقسام في مستطاعها ممارسة التأثير في عملياتـه النفسية غير الارادية •

ومن هنا ، فان احد المبادىء الرئيسة لفن الدخول في مشاعر الدور ، يتضمن (العمل المبدع اللاشعوري للطبيعة ، من خلال التقنية النفسية الشعورية للممثل ، (اللاشعورية بواسطة الشعور ، واللاارادية عن طريق الارادة)) • لذلـك فعلى الممثل ان يدع اللاشعور ل « لطبيعة الساحرة » وان يستخدم نفســه فيمـا يستطيع ، اي التناول الواعي لعمله الخلاق ، من خلال المناهج الواعيـة للتقنيـة النفسية ، التي ستعلمه ، قبل كل شى ، عدم التدخل في اللاشعور ، حـين يبدأ العمـل •

أن التطور الشامل لقوى الممثل اللاشعورية ، تعتمد اذن باسرها على التقنية النفسية الواعية • حينئذ فقط سيدرك الممثل ادراكا تاما ان حياته الباطنية والظاهرية تتطور تطورا طبيعيا اعتياديا وفق قوانين الطبيعة البشرية ، في شروط يجدها على خشبة المسرح ، حيث تنبثق مشاعر من مكنونات ذهنه اللاواعي ، مشاعر لن يستطيع هو نفسه ان يدركها دائما • هذه المشاعر ستستولي عليه لمدة قصيرة او طويلة وستقوده الى دخيلة نفسه ، حيث يجد شيئا يتصل بها •

أن هذه القوة السرية التي تبدو خارج نطاق الادراك الانساني ، هي ما يدعوها ستانسلافسكي (الطبيعة) • ففي اللحظة التي يحدث تدخل في حياة الممثل العضوية الحقيقية على المسرح ، في اللحظة التي يتوقف فيها الممثل عن تصوير الحياة العضوية الحقيقية على المسرح ، في اللحظة التي يتوقف فيها الممثل عن تصوير الحياة بصدق على المسرح ، في تلك اللحظة ، يتوارى ذهنه اللاشعوري ، الشديد الحساسية الخجل من القسر ، في مكامنه السرية التي لا يطالها احد • بغية تجنب حدوث ذلك الامر ، على الممثل ، قبل كل شيء التأكد ان عمله يجري بصورة سليمة •• وعلى ذلك ، فان الواقعية ، وحتى الطبيعة ، في حياته الباطنية ضرورية للممثل ، لتحفيز عمل لا شعوره ونوازع وحيه •

وبما انه ليس من الممكن الاعتماد دائما على اللاشعور والالهام ، فان على الممثل الخلاق ان يمهد السبيل لمثل هذا العمل اللاشعوري ، بالتثبت اولا ان عمله الشعوري يجري على نحو سليم ، لان العمل الواعي الصحيح يخلق الصدق ، والصدق ينجب الايمان ، واذا ما آمنت الطبيعة بما يحصل داخل الممثل ، فانها ستمد له يد العون ، وتبعا لذلك ، فاللاشعور وحتى الالهام ، ستتاح لهما الفرصة لتوكيد ذاتيهما •

ولكن ، ماذا يعني التمثيل الصحيح ؟ على رأى ستانسلافسكي ، أن الممثل ، اثناء وجوده على المسرح ، يفكر ويعمل بصورة منطقية متماسكة سليمة وفق قوانين الطبيعة البشرية ، وبما يقتضيه دوره ، باتفاق تام معه •

وحالما ينجح في فعل ذلك ، يتوحد شخصيا بشخصية دوره ، فيسهم في مشاعره ، اي انه يدخل في مشاعر دوره • يلاحظ ستانسلافسكي ان هذه العملية وتحديدها ، يحتلان المرتبة الرئيسة في فن المسرح • فالدخول في مشاعر الدور يعين الممثل على تنفيذ الهدف الاساس في فن المسرح ، اي خلق « حياة الروح الانسانية » للدور ، وعرض هذه الحياة على المسرح بشكل فني • ان الطبيعة الباطنية للدور ، اي حياته الباطنية ، المستجلبة ، في كيانها الحي ، بمعونة عملية الدخول في مشاعر الدور ، هي الهدف الاساسي لعمل الممثل على المسرح ، كما يجب ان تكون شاغله الرئيس • وفضلا عن ذلك ، فلا بد للممثل الخلاق ، ان يدخل في مشاعر دوره ، اي أن يجرب المشاعر المتماثلة كل التماثل مع مشاعر الشخصية التي يصورها على المسرح ، في كل اداء للمسرحية •

— ٤ —

واذن ، ف (منهج) ستانسلافسكي هو محاولة لتطبيق قوانين معينة في الاداء ، بفرض تحريك قدرات الممثل اللاشعورية للتعبير العملي • يدعي ستانسلافسكي ان هذه القوانين المحددة تحديدا وافيا ينبغي ان تدرس وتمارس بمساعدة التقنية النفسية ، التي تتألف من عدد كبير من « العناصر » منها ـ (لو) والظروف المعطاة والمخيلة والانتباه واسترخاء العضلات والمشكلات والادوار ، والصدق والايمان ، والذاكرة العاطفية ، والاتصال والمعونات الخارجية ، وهذه الامور كلها تشكل جوهر المنهج المشهور •

ان عبقرية ستانسلافسكي ، بصفته مخرجا ، وجدت تعبيرا لها ، في بداية حياته الفنية ، في ادراكه لحقيقة مفادها : ان الفن الدرامي وفن الممثل يستندان الى الفعل المنتج المقصود • يكتب ستانسلافسكي : « للمؤلف ، على المسرح ، ان يتضافر على العمل ظاهريا وباطنيا ، بصورة منتجة مقصودة ، لا على « نحو عام » فالفعل المسرحي يجب ان يكون مبررا باطنيا ، أن يكون منطقيا ،

متماسكا مقبولا في الحياة الحقيقية . لا ينبغي للممثل ان (يلعب) بالعواطف والشخوص ، بل يجب عليه ان يمثل العواطف ، ضمن نطاق الشخصية .

كيف يخلق الفعل الظاهري والباطني على المسرح ؟ يخلق ، وفق جواب ستانسلافسكي من خلال اقوى عنصر من عناصر التقنية النفسية ، فيما يعبر عنه بالمقطع الواحد « لو » . وهذا هو الطريق الوحيد الذي يستطيع الممثل من خلاله، ان يرفد الفعل المسرحي بالتعبير الظاهري والباطني ، عندما يسأل نفسه : ماذا سأفعل ، لو ان ظروفا معينة ، كانت حقيقية ؟ يصف ستانسلافسكي هذا العنصر بانه عنصر (لو السحرية) لانه ، كما يشير الى ذلك « ينقل الممثل من عالم الواقع الى عالم ينشط فيه عمله الخلاق وحده » .

ثمة اشكال شتى من (لو) بعضها تحقق نفسها فورا وبعضها تساعد على تحفيز التطور المنطقي للفعل . هناك ضروب من (لو) ذات طابق واحد ، وذات طوابق متعددة . أن سر نفوذ (لو) القوي يمكن في واقع مؤداه انها لا تتناول ما هو قائم فعليا ، بل ما كان يمكن ان يحدث ـ (لو ...) . (لو) لا تؤكد شيئا ما ، انما هي تفترض ذلك الشيء مجرد افتراض . انها تقدم مشكلة بحاجة لحل وعلى الممثل العثور على ذلك الحل . وفضلا عن ذلك ، تثير في الممثل نشاطا داخليا وخارجيا ، بشكل طبيعي ودونما قسر مهما يكن هينا . فكلمة (لو) بالايجاز ، هي حافز ودافع لفعالية الممثل الخلاقة . انها اشارة البداية لعمل الممثل ومحركه لتطوير العملية البنائية في دوره .

أما العنصر الآخر الذي ينبثق منه الفعل المسرحي فهو « الظروف المعطاة » انه يقدم الحكاية او عقدة المسرحية ، وقائعها ، احداثها ، والفترة التي تحصل فيها ، زمان الفعل ومكانه ، وتفسير الممثل والمخرج للمسرحية ، واضافاتهما لها ، وعملية رسم الحركة والاخراج ، ومناظر المصمم وملابسه ، والاثاث ، والمؤثرات الصوتية الخ .

انها تتضمن كل شيء في الواقع ، مما يطالب به الممثل ، لاخـذه في نظـر الاعتبار ، على المسرح •

والظروف المعطاة ك (لو) نفسها خيال مختلف ، مجـرد تخمـين • ان عنصري (لو) والظروف المعطاة من اصل واحد ، الاول (لو) افتراض والثاني اضافة اليه (الظروف المعطاة) • (لو) تحرك الفعل الخلاق ، بينما (الظـروف المعطاة) تطوره • اما وظيفة كل منهما فمختلفة بعض الشيء • (لو) تمد المخيلة الهاجدة بالحركة ، بينما (الظروف المعطاة) تمد وجود (لو) بالتبرير •

أما بخصوص طبيعة الفعل ، داخليا وخارجيا ، فيشير ستانسلافسكي الى ان فن المسرح يستند الى الفعالية التي تجد لها تعبيرا في الفعل المسرحي • كما يتم توصيل روح المسرحية من خلال الفعل • لذلك يجب ان تعرض تجربة الممثل الباطنية والعالم الداخلي للمسرحية في الفعل •

قد يحاول احد الممثلين ان يعرض دوراً ما لا يشعر به باطنياً على انه مؤثر تأثيراً خارجياً سعياً وراء الهتاف والتصفيق • مهما يكن من امر ، فالممثل الجـاد لن يسمح مطلقاً بمقاطعة فقرة ، فيها تعبير عن مشاعر عميقة • اما الممثل الذي لايهتم بتضحية تلك المشاعر ليحصل على شيء من الهتاف الرخيص ، فهو يرينا ان الكلمات التي يتفوه بها لا معنى لها بالقياس اليه ، ومن ثم لا يُتوقع ان تثير الكلمات الفارغة اهتماما جادا •

الممثل لا يريد غير اصوات تعرض صوته ، وصياغته ، وتقنيته الكلاميـة ومزاجه • اما الفكرة والمشاعر ، فيمكن نقلها فقط مؤسفةً بصورة (عمومية) مفرحةً على نحو (عمومي) مأساويةً بشكل (عمومي) الخ • مثل هذا الاداء ميت ، شكلي ، غير فني •

وهذا ينطبق كذلك على الفعل الخارجي • فحين لا يُعنى الممثل بما يفعله على المسرح ، حين لا يكون دوره وفنه مكرسين لخدمة ما ينبغي خدمته ، عندئذ تصبح افعاله فارغة ، دونما شعور عميق • وبالتالي ، لا يبقى لديه شيء مهـــم ينقله • في هذه الحالة ، كل مايتبقى للممثل فعله ، هو التمثيل بصورة (عمومية) • فحين يتألم الممثل بغية التألم ، ويحب بغية الحب ، ويغار طالباً الغفران ، قصد ان يكون غيورا ، ملتمسا الغفران • حين يحدث كل ذلك ، لان ذلك موجـود في المسرحية ، لا لان الممثل عانى ذلك باطنياً ، خالقاً حياة دوره على المسرح ، عندئذ سيجد نفسه في ورطة لامحيص منها ، فيكون التمثيل (العمومي) هو الحل الوحيد له •

ان الفن الاصيل والتمثيل (العمومي) امران لا يأتلفان ، في الواقع • ذلك ان الفن لصيق بالنظام والانسجام ، بينما (العمومية) خواء واضطراب •

كيف يستطيع الممثل ان ينجو بنفسه من عدوه المهلك ، من (العمومية)؟ لكي يعالجه بنجاعة ، لابد له ان يدخل على التمثيل العمومي غير الهادف شـيئاً يتناقض معه ، شيئاً ، من المؤكد ، سيحطمه • ولما كانت (العمومية) سطحيـة ، عديمة الفكر ، لابد للممثل ان يدخل على مسرحيته شيئاً من النظام وموقفا جادا ، حيال ما يحدث على المسرح ، سيحطمان السطحية والشتات الفكري • وبما ان (العمومية) هي الفوضى والسخف ، فينبغي ان يدخل المنطق والتماسك عـلى دوره ، وهكذا يقضي على تلك الخصائص السيئة • وبما ان (العمومية) تبدأ عملاً ما ولا تنتهي منه ، فان على الممثل ان يلتمس لتمثيله سمة الاكتمال والانتهاء • وبذلك ، سيكون الفعل الانساني حقيقياً ، هادفاً ومنتجاً على خشبة المسرح •

يصر ستانسلافسكي على دور الممثل في ايصال هذه المعركة غير المتكافئة الى النجاح ، فيطالبه قبل كل شيء ان يكون شجاعا ، بالاعتراف ، لاسباب كثـيرة ، انه يفقد الاحساس بالحياة الحقيقية حين يعتلي خشبة المسرح • انه ينسى كيف يتصرف باطنياً وظاهرياً في الحياة الحقيقية ، فعليه ان يتعلم مجدداً كما يفعـل

الطفل عندما يتعلم المشي والكلام والنظر والاستماع • واذن ، فواجبه الاول يقتضيه ان يتعلم كيف يمثل على خشبة المسرح ، شأنه شأن اي كائن انساني ، بصورة طبيعية بسيطة ، مضبوطة عضوياً ، دونما قسر واكراه • لا كما تتطلبه المواضعات المسرحية ، انما وفق القوانين الحية والطبيعة العضوية • ان عليه ، بالاختصار ، ان يتعلم « كيف يتخلص من المسرح (بمعناه الاعتيادي) في المسرح (بمعناه الرفيع) •

ف (لو) و (الظروف المعطاة) والفعل الباطني والظاهري المنبثقان منهما ليست هي العوامل المهمة الوحيدة في عمل الممثل • انه يتطلب العديد من الخصائص والمميزات والمواهب كالخيال والانتباه والاحساس بالصدق الخ • ان فن التحكم بكل (عناصر) التقنية النفسية يتطلب الكثير من المران والتجربة •

– ٥ –

وعندما يناقش ستانسلافسكي العنصر التالي من الخيال ، يؤكد واقعاً مفاده انه ليس ثمة حياة حقيقية على خشبة المسرح • ويعلن جازماً ، ان الحياة الحقيقية ليست فنا • وهذا البيان يفند العديد من (اراء) نقاده ، الذين يتهمونه بالرغبة في ادخال المحاكاة الذليلة للحياة على خشبة المسرح • ثم يشير الى ان طبيعة الفن تقتضي الخيال الروائي ، الذي يمدنا به عمل المؤلف في المقام الاول • فمشكلة الممثل وتقنيته الخلاقة ، تكمنان في كيفية تحويل الخيال الروائي الخاص بالمسرحية الى حقيقة مسرحية فنية • يحتاج الممثل لكي يفعل ذلك ، الى الخيال •

ويستطرد ستانسلافسكي مشيرا الى ان الكاتب المسرحي ، لا يقدم الى الممثل كل شيء ينبغي التعرف عليه حول المسرحية ، ومن الصعب ، في الواقع ، ان نتوقع من المؤلف ،ان يكون قادرا للكشف عن حياة كل شخوص المسرحية ، في مئة صفحة او نحو ذلك •

وفضلا عن ذلك ، فان ارشادات الكاتب المسرحية مختصرة جدا وغير كافية لخلق الصورة الخارجية للشخوص باكملها بَلْهَ ذكر تصرفاتها وطريقة مشيها وعاداتها • وماذا عن الحوار ؟ هل يجب ان يحفظ مجرد حفظ ؟ ثم الحركات المسرحية التي يتولى امرها المخرج ، واخراج المسرحية بصفتها المتكاملة • هل يستطيع الممثل ان يستذكر كل ذلك ، ويعيد تقديمه على خشبة المسرح ، من الوجهة الشكلية ؟ هل يصور هذا كله حقاً شخصية العنصر الفردي في المسرحية ، محدداً كل ظل من ظلال افكاره ، واحاسيسه ونوازعه وافعاله ؟ طبقاً لستانسلافسكي الممثل نفسه هو الذي يضيف كل شيء ويوسع كل شيء • لا يسع المرء هنا الا ان يشعر بشطط ستانسلافسكي ، ومغالاته بعض الشيء ، بسبب كونه مخرجاً عبقرياً ، ومن ثم ما نلحظه من استغفاله لشأن الكاتب ، باسلوب مهذب • انه (يقصد الممثل) اذا فعل كل ذلك ، فستبعث الحياة في كل ما قدمه الكاتب وغيره من الفنانين للمسرح • عندئذ فقط سيستطيع الممثل نفسه ان يعبر عن الحياة الباطنية للشخص الذي يصوره على خشبة المسرح ، ويعمل وفق ما يمليه عليه الكاتب والمخرج ومشاعره الاصيلة •

ان اخلص صديق للممثل في عمله هو خياله ، بما فيه من (لو) السحرية و (الظروف المعطاة) • ان عمله لا يضيف فقط الى ما تركه الكاتب والمخرجون وغيرهم ، بل يمنح الحياة لكل ما فعلوه • لذا ، على الممثل ان يملك خيالا حيا قويا ، ينبغي ان يستخدمه في كل لحظة من حياته وعمله على خشبة المسرح ، سواء ، في دراسته لدوره ام في ادائه له •

لابد لخيال الممثل ان يكون ايجابياً لا سلبياً ، كما يجب ان نتذكر ان عمل الممثل لا يشمل فعالية خياله الباطنية حسب ، بل تجسيده الظاهري لاحلامه الخلاقة ، التي يجب ان تكون منطقية متماسكة دائماً • يُسمي ستانسلافسكي الاحلام الخلاقة لخيال الممثل الصور البصرية لعينه الباطنية •

ان الممثل بحاجة قبل كل شيء لسلسلة غير منقطعة من (الظروف المعطاة) ثم سلسلة من الصور البصرية ، لها بعض الصلة بالظروف المعطاة • وبالايجاز ، فهو بحاجة الى خط متواصل من الظروف المعطاة غير البسيطة • والواقع ، انه (يعني الممثل) في كل لحظة من لحظات حضوره على المسرح، وفي كل لحظة من لحظات التطور الخارجي والداخلي للمسرحية ، يجب ان يكون على وعي بما يحدث خارج ذاته ، (اي الظروف المعطاة الخارجية التي يخلقها المخرج والمصمم وغيره من الفنانين) وبما يحدث داخل نفسه ، في خياله الخاص ، اي في الصور المرئية التي توضح ظروف الحياة المعطاة لدوره • من كل هذه الاشياء تتشكل سلسلة متواصلة من الصور المرئية الخارجية والداخلية ، كأنها فلم من الافلام ، احياناً تنبثق من ذاته واحياناً تنبثق من الخارج • وبينما يستمر عمله هذا يمتد الفلم دون نهاية ، وهو يعكس على شاشة رؤياه الباطنية الظروف المعطاة المصورة لدوره ، التي يحيا الممثل بين ظهرانيها على خشبة المسرح •

ان هذه الصور المرئية تخلق في دخيلة نفسه مزاجاً متماثلاً لها ، المزاج الذي سيؤثر في روحه مثيراً فيه مشاعر باطنية متماثلة ايضاً •

فالممثل بحاجة لخياله ليس من اجل الخلق حسب ، بل من اجل نفخ حياة جديدة فيما خلق مما تعرض الى خطر الذبول والضعف • وفضلا عن ذلك ، لابد من تبرير كل ابتكار من ابتكارات مخيلة الممثل ، على نحو ثابت وتام • ان الاسئلة مَنْ ، متى ، اين ، لماذا ، كيف ، التي يطرحها الممثل على نفسه لتحريك مخيلته ، يجب ان تعينه على خلق الكثير والكثير من صور الحياة الخيالية ، غير المتيسرة في الوجود • مما لا شك فيه ، انها ، احيانا ستأتي بذاتها دون مساعدة من فعاليته الذهنية الواعية ودونما تلقين من عقله • لكن ، من غير الممكن الاعتماد على فعالية الخيال ، المستندة الى وسائلها الخاصة ، والتشبث بالاحلام (العمومية) بغير فكرة (ثيمة) محددة واضحة ففي ذلك ما فيه من ضياع للوقت •

ان كل حركة وكل كلمة على المسرح ، يجب ان تكون محصلة حياة المخيلة السليمة •

اما اذا تفوه الممثل بكلمة او عمل شيئاً ما على المسرح بشكل آلي ، بغير ان يعرف مَنْ هو ، من اين اتى ، لماذا هو موجود حيث هو ، ماذا يريد ، الى اين سيذهب ، ماذا سيفعل هناك ، فهو يمثل دونما خيال • والوقت الذي يقضيه على المسرح ، سواء أكان قصيرا ام طويلا ، ليس وقتا حقيقيا بالقياس اليه ، لانه كان يمثل كالالة المنصوبة ، كأية آلة ذاتية الحركة •

لا ينبغي للممثل ان يخطو خطوة واحدة على المسرح على نحو آلي ، بغير شيء من التبرير الباطني ، اي بغير اعمال المخيلة • ولكي يكون خيال الممثل جديراً بكل مهمة ، يجب ان يكون ذلك الخيال حياً ، نشطاً ، متجاوباً ، متطوراً تطوراً ملائماً •

– ٦ –

ان على الممثل ، لكي يُحسن استخدام خياله ، ان يكون متمكناً من التحكم فيه • وهذا امر لن يقدر عليه ، دون الانتباه المُدرّب تدريباً جيداً • ومن ثم ، فالانتباه هو (العنصر) التالي المهم ، في التقنية النفسية في (منهج) ستانسلافسكي •

فالانتباه شأنه شأن الفعل ، يمكن ان يكون باطنياً ، وفي تلك الحالة ، تصبح وظيفته الرئيسة امداد الممثل بالمادة الخلاقة التي يفرزها خياله ، او يكون خارجياً ، لا يقل اهمية عن الانتباه الباطني ، لانه يعين الممثل على تركيز ذهنه في الذي يحدث على المسرح ، وبذلك يتجنب التحديق في الفجوة السوداء الخاصة بمقدمة المسرح •

ويصر ستانسلافسكي على ان الامر الجوهري بالقياس الى الممثل هـو ضرورة تعلمه ، من خلال سلسلة من التمرينات وكيفية تركيز انتباهه على المسرح ، لتجنب المتاهة في القاعة . اذ لابد له من ان يستحوذ على تقنية خاصة ، تيسر له تركيز انتباهه في القاعة . اذ لابد له من ان يستحوذ على تقنية خاصة ، خارجه . وبالايجاز ، لابد للممثل ان يتعلم النظر والرؤية على المسرح . لان عين الممثل الذي يجيد النظر والرؤية ، تشد اليها التفات المتفرجين المركز على الشيء الذي ينبغي لهم التركيز عليه ايضا . اما نظرة الممثل المحدقة الفارغة ، فهي ، من جهة اخرى ، ستشتت انتباه المتفرجين ، وتبعدهم عن المسرح .

ان الانتباه المركز الموجه الى شيء ما على المسرح ، فضلاً عن الالتفات ، يستدعي رغبة طبيعية لعمل امر ما مع ذلك الشيء ، وهكذا سيزيد الفعل من تركيز انتباه الممثل . ومن ثم ، سيخلق الانتباه المندمج بموضوعه ، اقوى الوشائج الممكنة لهذا الاندماج .

يقترح ستانسلافسكي نظرية دائرة الانتباه لمساعدة الممثل لتركيز انتباهه على خشبة المسرح ، مشيراً الى انه ، في دائرة ضيقة كدائرة الضوء ، من السهل فحص ادق التفاصيل للموضوعات المحصورة في محيط تلك الدائرة ، والتعايش مع اعمق المشاعر والرغبات ، وتنفيذ اعقد الافعال ، وحل اصعب المشكلات ، وتحليل احاسيس المرء وافكاره . فضلاً عن ذلك ، من الممكن في مثل هذه الدائرة ، انشاء علاقات وثيقة بشخص اخر ، يكون موضع الثقة لبثه ادق الافكار ، واستدعاء الماضي ، والحلم بالمستقبل .

يصف ستانسلافسكي حالة الممثل الذهنية في مثل هذه الدائرة المتخيلة بـ (العزلة وسط الجمهور) . فهو في وسط الجمهور ، لان الجمهور باسره مع الممثل كل الوقت ، وهو منعزل عنه ، لانه مفصول منه ، بدائرة الانتباه الصغيرة الخاصة به . ففي غضون الاداء يستطيع الممثل دائماً ان ينسحب بنفسه الى داخل دائرة الانتباه الصغيرة ، ليلوذ بعزلته كما يفعل الحلزون حين يلوذ بقوقعته .

وبتوسيع دائرة الانتباه ، تتوسع رقعة انتباه الممثل ايضاً • وطالما يستطيع الممثل الحفاظ على تركيز انتباهه داخل الدائرة المتخيلة ، يمكن الاستمرار في العملية • وحالما يصبح محيط الدائرة غير واضح المعالم ، يتوجب على الممثل ان يضيق من نطاق الدائرة الى حدود انتباهه البصري كما يتوجب على الممثل ان يكتسب عادة آلية لا شعورية ، تنقل انتباهه من الدائرة الصغرى الى الدائرة الكبرى ، دون تحطيم الدائرة نفسها • وفي لحظة الهلع المرعبة ، لابد للممثل ان يتذكر انه كلما كانت الدائرة اكبر واشد فراغا ، ازدادت الدائرة الوسطى والصغيرة تماسكاً ، وتضاعفت عزلة الممثل •

وفضلاً عن الانتباه الخارجي ، الانتباه الموجه الى الاشياء الموجودة على المسرح ، ثمة انتباه داخلي خاص بالممثل ، تشتته دائماً ذكريات الممثل المتعلقة بحياته الخاصة • ففي محيط الانتباه الداخلي ، اذن ، صراع مستمر في ذهن الممثل بين الانتباه السليم المفيد لدوره وبين ماهو ضار ، غير سليم • الانتباه المضر يسحب الممثل من مشكلات دوره الى الجانب الآخر من اضواء مقدمة المسرح ، وحتى الى ما وراء جدران المسرح •

ان الانتباه الداخلي مهم كل الاهمية للممثل ، لان القسم الاعظم من حياته على المسرح يسري وفق مستوى الابتكار المبدع و (الظروف المعطاة) المتخيلة • ومن ثم فكل ما يتبقى في روح الممثل يتعذر الوصول اليه ، الا من طريق الانتباه الداخلي فقط • ثمة ميزة اخرى للانتباه الداخلي ، هي انها تعين الممثل على تحويل موضوعه البارد الذهني العقلاني الى موضوع عاطفي حسي •

لابد للممثل اذا اراد تطوير انتباهه الداخلي ان يتعلم كيف يكون منتبهاً في الحياة كانتباهه على خشبة المسرح ، على حد سواء • ان ستانسلافسكي متلهف كل التلهف لتوضيح واقع مؤداه : ان من افدح الاغلاط ان يتصور الممثل ان في مستطاعه الانسحاب من الحياة ، والاهتمام بعمله على المسرح فقط •

ذلك انه لا يستطيع الابتعاد عن الاحداث المعاصرة • اما ما يخص تطور انتباهه الداخلي ، فعليه ، في الواقع ، ان يتعلم خارج المسرح ، كيف يجب عليه ان ينظر ويرى ويسمع ويصغي • اذ لا مفر له من تدريب نفسه على الامعان ليس فيما هو رديء في الحياة فحسب ، وهذا امر يتأتى بسهولة لكل انسان ، بـــل فيما هو طيب جيد وجميل ايضاً • لان الشيء الطيب والجميل ، كما يشـــير ستانسلافسكي ، يسمو بالذهن ، ويثير افضل مشاعر الانسان ، ويترك اثارا لا تمحي في عواطفه وذكرياته الاخرى • ولما كانت الطبيعـة هي مـن اجمـل الموضوعات طراً ، فمن اللائق بالممثل ان يدرسها،اوسع ما تكون الدراسة •

ثم على الممثل ان يولي عنايته لاعمال الفن ، كالادب والموسيقى والرســم الخ لان ذلك سيعينه على اكتساب الذوق السليم ومحبة كل ما هو جميل • غير انه يجب ان يكون حذراً ، فلا يحاول ان يدرب الاحساس بالجمـــال ، على نحو تحليلي ، وفي يده دفتر ملاحظات ، ذلك ان « الفنان الاصيل » كما يقول ستانسلافسكي : « يلهمه كل شيء يجري حوله ، فالحياة تثيره ، فتصبـــح موضع دراسته وعاطفته ، انه يرصد بتلهف كل ما يراه ، فيحاول طبع كـــل ذلك في ذهنه ، لا بصفته احصائياً ، بل بصفته فناناً ، ليس في دفتر ملاحظاته ، بل في قلبه • وبالايجاز ، لا يمكن العمل في مجال الفن ، بصورة منعزلـــة ، لامناص لنا من امتلاك درجة معينة من الدفء الباطني ، والانتباه الحسي • مهما يكن من امر ، فذلك لا يعني ، ان علينا ان نتخلى عن عقولنـا ، اذن من الممكـن ان نفكر بحرارة ، لا ببرود • »

وبما انه ليس في امكان كل ممثل ان يمتلك الحافز الباطني لدراسة الحياة في كل مظاهر الخير والشر ، فلا بد له من مناهج تقنيـة معينـة لاثارة انتباهـه لمـا يحدث حوله في الحياة • ينصح ستانسلافسكي مثل هؤلاء الممثلين باستخدام الوسائل نفسها لاثارة انتباههم وايقاظ خيالاتهم • ليطرحوا على انفسهم هـــذه الاسئلة محاولين الاجابة عنها باخلاص وامانة : مَنْ ، ماذا ، متى ، ايـــن ،

كيف ، لماذا يجري ما يجري فيما يرصدون • ليعبروا بالكلمات عما يثيرهم من جمال وامور نموذجية ، في البيت او الغرفة ، او الاثاث الذي فيها ، او الناس الذين يملكون هذا البيت • دعهم يعثروا على الغرض الحقيقي او شيء ما يتعلق بالغرفة ، لماذا ، مثلاً ، تم ترتيب الاثاث بهذه الطريقة وليس بطريقة اخرى ؟ ما هي عادات مالكيها ، كما تشير اليها الاشياء المختلفة في الغرفة ؟

وبعد ان يتعلم الممثلون كيفية اختبار كل شيء حولهم ، وكيفية العثور على المادة الخلاقة في الحياة ، ينبغي لهم ان يعودوا لدراسة المادة التي هم بامس الحاجة اليها في عملهم الابداعي على خشبة المسرح ، اعني العواطف التي يتلقونها من اتصالهم الشخصي والمباشر بالناس • هذه المادة العاطفية ثمينة ، لان منها يؤلف الممثلون (حياة الروح الانسانية) في ادوارهم ، ذلك ان هذا الخلق هو الذي يشكل الهدف الرئيس لفنهم • ان هذه المادة يصعب الاستحواذ عليها ، لانها غير مرئية ، مراوغة ، غير محددة ، ولا تدرك ادراكاً باطنياً •

صحيح ان العديد من التجارب العاطفية ، غير المرئية ، تنعكس في تعبيرات الوجه ، العين ، الصوت ، الكلام ، الحركات ، وسائر اجزاء الجهاز العضوي لدى الانسان • قد يسهّل هذا الامر من مهمة الراصد ، لكن ليس من السهولة ادراك النوازع الحقيقية • الناس ، في العادة ، يخبئون مشاعرهم الحقيقية ، وبنتيجة ذلك ، تخدع نظراتهم الخارجية الراصد بدلاً من انارة السبيل امامه •

يعترف ستانسلافسكي بان تقنيته النفسية لم تكتشف لحد الان وسائل لحل كل هذه المعضلات وكل ما يستطيع فعله هو تقديم بعض التلميحات للممثل قد يجدها مفيدة في بعض الحالات • يكتب ستانسلافسكي : « حينما ينكشف العالم الباطني للانسان ، بالقياس للممثل الذي يرصده ، في افكاره ، وافعاله او نوازعه ، لابد للممثل ان يولي كل اهتمامه لدراسة تلك الافعال • عليه ان يسأل نفسه : (لماذا تصرف هذا الانسان على هذه الشاكلة وليس على شاكلة

اخرى ؟ فيم كان يفكر ؟ فيصل الى استنتاجاته الخاصة محدداً موقفه تجاه الموضوع المرصود ، محاولا فهم شخصية ذلك الانسان • وحين ينجح في مهمته ، بعد عملية استقصاء وفحص وتنقيب طويلة ، سيحصل على مادة خلاقة ثمينة لعمله على خشبة المسرح • مهما يكن من أمر ، قد يحدث ان الحياة الباطنية للانسان الذي يرصدها الممثل ، تفلت من امكانية الوصول اليها ، عن طريق العقل ، فيحل الحدس محل العقل • وفي هذه الحالة ، ينبغي للممثل ان يحاول العثور على طريق يؤدي الى المكامن الباطنية لذهن ذلك الانسان ، بحثاً عن مادة عمله الخلاق بمساعدة (احاسيسه البالغة الدقة) • هذه العملية تقتضي قدرات راصدة دقيقة جدا ، تتناول ذهن الممثل اللاشعوري الخاص ، لان انتباهه الاعتيادي ليس له القدرة الكافية للتغلغل في روح الانسان الحي بحثاً عن مادته •

وفي هذه العملية المعقدة ، في التطلع الى المادة العاطفية الدقيقة كل الدقة ، والتي لا يمكن ادراكها شعورياً ، لا مناص للممثل من الاستناد الى حسه السليم وتجربته في الحياة ، وحساسيته وحدسه • وفيما ينتظر الممثل معونة العلم لاكتشاف المعالجات العملية لفهم روح الانسان ، لابد له ان يبذل اقصى جهده ليتعلم كيف يتعرف على منطق الروح الانسانية وتماسك مشاعرها وتصرفاتها • وهذا الامر قد يساعده على اكتشاف احسن الوسائل للعثور على المادة المبدعة اللاشعورية في حياة الانسان الظاهرية والباطنية معاً •

– ٧ –

وبعد معالجة ستانسلافسكي للجوانب النفسية التقنية غير الملموسة على نحو ما ، يعود الى العناصر الملموسة ، ولو لم تكن الاولى اقل اهمية من الثانية • واول هذه العناصر الملموسة استرخاء العضلات • يلاحظ ستانسلافسكي ان التوتر العضلي يتدخل في عمل الفنان الباطني ، ولا سيما في محاولاته للدخول في مشاعر دوره •

ان التوتر العضلي ، في الواقع ، يجعل الكلام مضيعة للوقف عند الحديث عن الاحساس السليم الدقيق او عن اية حياة نفسية سليمة للدور • ولذلك على الممثل قبل ان يبدأ في عمله ، التثبت من استرخاء عضلاته بشكل ملائم ، لئلا تعرقل حرية حركته ، ذلك ان التشنجات العضلية ليست المتدخلة الوحيدة في عمل الممثل على خشبة المسرح • بل انه توتر ، في اي مكان ، يمكن ان يشل عمل الممثل ، اذا لم يُكتشف فوراً فيعالج •

سيعاني الممثل ، بوصفه كائناً انسانياً ، من التوتر العصبي دائماً ، عند ادائه المسرحي في مواجهة الجمهور • فلو ارخى عضلات رقبته ، ظهر التوتر في الحاجب الحاجز • ان هذا العيب الجثماني ، يمكن مقاومته بتوفيق ، لو يستطيع الممثل تطوير نوع من المراقبة والرصد ، في ذهنه ، لهذا الغرض • هذه العملية للتحليل الذاتي واقصاء التوتر ، يجب تطويرها حتى تصبح شيئاً آلياً غير واع • انها يجب ان تتحول ، في الواقع ، الى عادة جارية ، ضرورة طبيعية ، ليس فقط في المواضع الهادئة من الدور ، بل قبل كل شيء ، بل في اشد اللحظات اثارة جسدياً وعصبياً • فمن الطبيعي في مثل هذه اللحظات ، ان يضاعف الممثل من التوتر العضلي • لذلك ينبغي للممثل ان يكون حريصا على تحرير عضلاته من اي ضغط تماماً كلما تطلب دوره فعلاً عاطفيا قوياً منه •

ان عادة استرخاء العضلات يجب اكتسابها ، بالتمارين اليومية المنتظمة على المسرح وخارجه • فاضابط العضلي ينبغي ان يكون جزءا من ذهنية الممثل الخاصة ، من طبيعته الثانية •

فكل وضع على المسرح ، لا يجب ان يكون تحت مراقبة الضابط العضلي الخاص بالممثل ، للتأكد من خلوه من اي ضغط فقط ، بل ينبغي تبريره عن طريق مخيلته والظروف المعطاة و (لو) • حين يتم هذا الامر ، لا يعود الوضع وضعاً بل يصبح فعلاً •

كما ينبغي للممثل ألا ينسى ان الطبيعة تمارس ضبطاً على الجهاز البشري يفوق الوعي او تقنية الممثل ، التي طالما نالها الثناء . ان كل وضع للجسم على المسرح له ثلاث مراحل ، على ما يذهب ستانسلافسكي اليه : (١) توتر غير ضروري لا يمكن تجنبه في كل وضع جديد ، بسبب حالة الاهتياج التي تصيب الممثل عند الاداء امام الجمهور . (٢) عملية الاسترخاء الميكانيكية التي تخفف التوتر بمساعدة الضابط العضلي . (٣) تبرير الوضع ، في حالة عدم ايمان الممثل بذلك الوضع ومن ثم توتر ، استرخاء ، تبرير .

ان الوضع الحي والفعل الحقيقي سيضطران الطبيعة الى مد يد العون الى عمل الممثل (والمقصود بالفعل الحقيقي) الحياة المتخيلة التي تبررها الظروف المعطاة التي يؤمن بها الممثل نفسه ، ذلك ان الطبيعة وحدها قادرة على ضبط العضلات وايصالها الى حالة سليمة تتضمن التوتر والاسترخاء .

ومن البديهي ، انه كلما كانت المشاعر دقيقة ، كان تجسيدها اشد احكاماً ودقة ومرونة . ولا يمكن انجاز هذه العملية ، الا اذا تكيف فن المسرح بمقتضيات الطبيعة لان الفن يحيا بانسجام معها . ومن جهة اخرى فان الحياة تشوه الطبيعة ، كما تشوهها عادات الحياة السيئة . ان العيوب التي تمر امامنا دون ان تلحظ في الحياة تصبح غير محتملة في ضوء المسرح الوهاج . وبما ان الحياة الانسانية تعرض على المسرح في حيز ضيق ، فيشاهدها الناس بالنظارات ، فهي عرضة للاختبار كصورة مصغرة من خلال نظارات مكبرة . ومن ثم ، على الممثل ان يتذكر دائماً ان اتفه توتر في ادائه لن يفلت من انتباه المشاهدين .

- ٨ -

اما العنصر التالي للتقنية النفسية فله صلة مباشرة بالاساليب التي يتوجب على الممثل تطبيقها ، في معالجته لدوره في (اجزاء الدور ومشكلاته) . فتقسيم الدور الى اجزاء ، حسب رأي ستانسلافسكي ضروري ليس فقط لانه يساعد على تحليله ودراسته ، بل لان كل جزء يشتمل على مشكلة ابداعية خاصة به .

ان المشكلات والاجزاء تتولد من بعضها على نحو منطقي متماسك •
ثمة اجزاء ومشكلات كبيرة نسبياً وصغيرة يمكن ان تلتحم ببعضها عند الضرورة• وجميعها تشكل المراحل الرئيسة للدور ، تلك المراحل التي ينبغي للممثل ان يأخذها بنظر الحسبان ، عند الاداء المسرحي •

هناك العديد من مختلف المشكلات المسرحية في كل دور من ادوار المسرحية ، وليس بالضرورة ان تكون كلها لازمة او مفيدة • لذلك يتوجب على الممثل ان يكون قادراً على التمييز بين ما هو مفيد وبين ما هو غير مفيد • ففي الصنف الاول نجد :

١ ـ المشكلات التي تعالج خشبة المسرح ، والجانب الذي يقف الممثل الممثل فيه ، بعيداً عن القاعة •

٢ ـ مشكلات الممثل نفسه بصفته كائناً انسانياً ، وهي تتماثل مع مشكلات دوره •

٣ ـ مشكلات ابداعية وفنية ، اي تلك التي تسهم في تحقيق الهدف الرئيس من فن المسرح ، اعني خلق (حياة الروح الانسانية للدور) وتوصيلها الفني •

٤ ـ مشكلات انسانية فعالة ، حية ، حقيقية تحافظ على الدور في حالة حركة مستمرة في مقابل المشكلات الميتة ، المتكلفة ، المسرحية (Theatrical) التي لاصلة لها بالشخصية التي يمثلها الممثل ، وليس الغرض منها غير تسلية المشاهدين •

٥ ـ مشكلات يمكن ان يؤمن بها الممثل نفسه وشريكه في الاداء والمشاهد•

٦ ـ مشكلات مهمة ومثيرة قادرة على تحفيز عملية الدخول في مشاعر الدور •

٧ – مشكلات نموذجية للدور ليس ارتباطها متينا بالفكرة الرئيسة للعمل الدرامي ، بل هي محددة الارتباط بها .

واخيراً ٨ – مشكلات تتماثل مع الطبيعة الباطنية للدور ، دون ان تتفق معها سطحياً .

ومهما تكن المشكلة سليمة ، فان ميزتها الرئيسة المهمة ، تكمن في جاذبيتها القوية التي تمارس تأثيرها في الممثل نفسه . لان من الاهمية بمكان ، ان تجد المشكلة استجابة لدى الممثل ، ليجد رغبة في حلها ، ذلك ان مثل هذه المشكلة تملك قوة مغناطيسية تجذب ارادة الممثل المبدعة .

يدعو ستانسلافسكي هذه المشكلات بـ (المشكلات الخلاقة) مشيراً الى ان كلاً منها يجب ان يكون في نطاق قدرة الممثل على حلها .

اما منهج استخلاص هذه المشكلات من الاجزاء التي تتوزع المسرحية عليها ، فينصح ستانسلافسكي الممثل بضرورة ابتكار اسم ملائم لكل جزء ، لان ذلك سيفصح عن المشكلة الكامنة فيه . ان المشكلات يجب تحديدها بالفعل (VERB) لان الفعل يتضمن الفعل المسرحي ، وخير فعل مناسب للغرض هو فعل (اريد) . وفي الواقع ، يكتسب فعل (اريد) تقريباً الخاصية السحرية نفسها التي تكتسبها كلمة (لو) في منهج ستانسلافسكي .

– ٩ –

ان (الاجزاء) التي يتوزع عليها الدور و (المشكلات الخلاقة) لكل جزء المعبر عنها بفعل (اريد) تستند ، في فعاليتها الى قدرة الممثل على تصويرها بصدق على المسرح ، وهو الامر الذي يستطيع فعله ، لو كان نفسه مؤمنا بها . ومن ثم ، فاحساس الممثل بالصدق ، وايمانه يشكلان العنصر التالي الذي لا مفر منه في منهج ستانسلافسكي .

ان الصدق في الحياة ما هو موجود في الواقع ، اما الصدق على خشبة المسرح فهو غير موجود في الواقع ، لكنه يمكن ان يحدث (لو) حدثت الظروف المعطاة في المسرحية حقاً • واذن ، فالصدق على المسرح ، هو ما يؤمن الممثل بوجوده في نفسه ، وفي اذهان وقلوب غيره من اعضاء الفرقة • فالصدق والايمان متلازمان في الوجود ، وبدونهما لا وجود للعمل الخلاق على المسرح •

الا انه من الخطأ المبالغة باهمية الصدق او الزيف على خشبة المسرح • لابد للممثل ان يتذكر ان الصدق ضروري فقط على المسرح ، في حدود مساعدته وزملائه على الاقتناع ليتمكنوا جميعاً من حل المشكلات الخلاقة لادوارهم بشكل سليم • اما الزيف فيمكن ان يكون مفيداً للممثل ان استطاع ان يظهر له الحدود التي لا يستطيع تجاوزها •

ان خير وسيلة يستطيع الممثل من خلالها اثارة الاحساس بالصدق والايمان بما يفعله على المسرح هي التركيز على الافعال الجثمانية البسيطة • ليس المهم ما تؤديه الافعال بحد ذاتها على المسرح ، بل المهم ما تثيره في الممثل من احساس بالصدق والايمان • فلو وجد الممثل صعوبة في استيعاب حقيقة كبيرة لفعل كبير فوراً ، فلا مناص من تقسيمه الى اجزاء صغيرة ، كما يفعل بدوره نفسه ، محاولاً الايمان باصغر تلك الاجزاء •

وبادراكه ، في اغلب الاحيان ، لحقيقة صغيرة واحدة ولحظة واحدة من الايمان باصالة فعله ، يستطيع الممثل ان يسبر غور دوره باسره ، وبذلك يستطيع الايمان بحقيقة المسرحية الكبرى •

يشير ستانسلافسكي الى ان الافعال الجثمانية الصغيرة والحقائق الفيزيولوجية ، ولحظات الايمان بها تكتسب اهمية كبيرة على المسرح ولا سيما في ذرى المأساة • وعلى ذلك ينبغي للممثلين ان يستخدموا كل وسيلة ممكنة من وسائل الواقع الذي مؤداه : ان الافعال الفيزيولوجية الصغيرة التي تحدث وسط

الظروف المعطاة المهمة تمتلك قوة هائلة • لانه في تلك الظروف يخلق التفاعل بين الجسم والروح ، وبنتيجة ذلك ، يمد المحيط الخارجي يد العون للمحيط الداخلي ، فيستحضر المحيط الاخير المحيط الاول •

ثمة سبب عملي اخر ، يجعل صدق الافعال الجثمانية ذا اهمية بالغة اثناء الذروة المأساوية ، هو ان على الممثل ، في المأساة العظيمة ، تحقيق اعلى درجة من التوتر الخلاق ، ولكي يتجنب المبالغة في التمثيل ، عليه ان يمسك بشيء ملموس وحقيقي • واذن ، ففي مثل هذه اللحظة ، لا مفر له من فعل واضح ، دقيق ، مثير ، يسير التنفيذ ، يقوده في الطريق القويم ، على نحو طبيعي ، آلي ، مجنباً اياه الشرود والتيه • وكلما كانت هذه الافعال بسيطة ، ازدادت سرعة الممثل في استخدامها ، في اصعب لحظة من لحظات دوره •

وتبعاً لذلك ، يجب ان تعالج اللحظات المأساوية ، دونما احساس غير مناسب باهميتها ، وبغير توتر عصبي • كما يجب الا تعالج بأسرها فوراً ، على عادة اكثر الممثلين ، بل خطوة خطوة ، وبشكل منطقي • لان على الممثل ان يشعر بكل حقيقة صغيرة او كبيرة من حقائق الافعال الجثمانية ، مؤمناً بها ايماناً ضمنياً • ان هذه التقنية في معالجة الاحساس ستنتج موقفاً صحيحاً تجاه الذرى المأساوية والدرامية في المسرحية ، ومن ثم لا يعود الممثل يخشاها •

ان الافعال الجثمانية الكبيرة والصغيرة ذات اهمية استثنائية للممثل لما فيها من صدق يمكن ادراكه بوضوح • انها تخلق حياة جسم الممثل التي هي نصف حياة دوره • وهي ذات اهمية ، لان الممثل يستطيع من خلالها ان يدخل الى حياة دوره ومشاعره بسهولة ، تكاد تكون غير مدركة ، ولانها تعين الممثل على تركيز انتباهه على المسرح والمسرحية ودوره •

ثمة ميزة مهمة اخرى للافعال الجثمانية تكمن في منطقها الدقيق الذي يدخل النظام والانسجام والمعنى اليها ويساعد على خلق فعل هادف حقيقي •

ان لا شعور الانسان في الحياة الواقعية يتضمن بصورة عامة منطق افعاله وتماسكها اما على خشبة المسرح فلا وجود للضرورة العضوية المتمثلة في الفعل الجثماني ، ولا وجود للمنطق (الميكانيكي) او للتماسك ، ولذلك فبدلاً من الطبيعة الالية لمثل هذه الافعال في الحياة الفعلية ، لابد من ادخال كل لحظة من لحظات الفعل الجثمانية ، بعد جردها جرداً واعياً ، منطقياً ، متماسكاً . وبالتكرار ستصبح هذه العملية عادة .

الا ان الافعال المنطقية المتماسكة ، ستصبح افعالاً متكلفة تولد الزيف اذا انتفى فيها الاحساس بالصدق ، واذا لم يعد الممثل يؤمن بها .

يكتب ستانسلافسكي : « ان المعالجة الشكلية لعملنا الابداعي المعقد والفهم البدائي الضيق له ، يشكلان الخطر الاكبر على منهجي ، وسائر نظامي وتقنيته النفسية . انه ليس من الصعوبة ، بل قد تكون عملية رابحة ، ان تتعلم كيف تقسم الافعال الجثمانية الكبيرة الى اجزائها المكونة لها ، وان تنشيء لها منطقها وتتابعها شكلياً ، وتبتكر تمارين متجاوبة معها ، بمعية تلاميذك دون اخذ اهم شيء بنظر الاعتبار ، اعني ضرورة بث الاحساس بالصدق والايمان في الافعال الجثمانية . فهل من اغراء اشد من هذا الامر للذين يستغلون نظامي ! ليس من شيء افدح اذى واكثر حماقة ، في صدد الفن ، من نظام يعمل من اجل نفسه . انك لن تستطيع ان تجعل منه هدفا لذاته ، انك لن تستطيع تحويل وسيلة الى هدف . فذلك يعني اضخم اكذوبة » .

ان الاحساس بالصدق والايمان هما اشد ما يكونان ضرورة في وقفة (السكون المأساوي) وهي حالة نفسية معقدة جداً ، ومن هنا ، كانت مشكلة بث الحياة فيها ضرورة ، واعني بذلك اهمية هذا البث في المنطق والتتابع الخاصين بالمشاعر الباطنية القلقة ، المراوغة ، غير المرئية . لا مناص للممثل ان يسأل نفسه ماذا كان سيفعل في الحياة الفعلية لو انه سقط في حالة السكون المأساوي . الانسان في الحياة نشط باطنياً في خياله ، قبل اتخاذه اي قرار . فهو يرى — من

خلال عينه الباطنية ـ ماذا سيحدث وكيف سيحدث ، وسينفذ الفعل المشار اليه في ذهنه • وفضلاً عن ذلك ، فان الممثل يشعر بافكاره شعوراً ملموساً ، حتى لا يكاد يطيق كبح الدعوة الداخلية للفعل ، تلك الدعوة التي تسعى سعياً حثيثاً لاضفاء الشكل الخارجي على الحياة الباطنية • ولهذا السبب سيجد الممثل ان افكاره الذهنية ستعينه على استحضار فعاليته الداخلية ، فيما له علاقة بالفعل • ذلك ان عمل الممثل باسره يتحقق في الحياة الواقعية ، لا في الحياة الخيالية ، غير الموجودة ، التي كان يمكن ان توجد • يحق للممثلين ان يعدّوا هذه الحياة حقيقية ، كما يحق لهم ان يعدوا افعالهم الجثمانية على المسرح افعالاً اصيلة • فيما يخص الممثل ، يصح له ان يبرر تبريراً تاماً منهج الاحساس بمنطق المشاعر وتتابعها ، من خلال منطق الافعال الجثمانية وتتابعها •

ينصح ستانسلافسكي الممثل ، في مثل هذه الحالات ، ان يترك المشكلات النفسية المعقدة جانباً ، لانه قد لا يتمكن ان يحللها بذاته ، وان يحول انتباهه الى محيط مختلف كل الاختلاف ، الى منطق الافعال ، حيث حلّ المشكلة ممكن، بطريقة عملية صرف ، غير علمية ، بمساعدة طبيعته البشرية ، وتجربته في الحياة ، وغريزته ، وحساسيته ومنطقه ولا شعوره نفسه •

ان النتيجة المنطقية للافعال الجثمانية والاحاسيس ستؤديان بالممثل الى الصدق ، والصدق سيثير الايمان ، وهما معاً سيخلقان ما يسميه ستانسلافسكي (انا كائن) اي (انا موجود ، انا احيا ، انا اشعر ، انا افكر ، كما تفعل الشخصية التي امثلها على لمسرح) وبكلمات اخرى ، فان (انـا) تستحضر العاطفة والاحساس ، وتساعد الممثل على الدخول في مشاعر دوره • ان (انا) وفق رأي ستانسلافسكي هي الصدق المكثف ، المطلق تقريبا ، على خشبة المسرح • (انـا) هي حصيلة الرغبة في الصدق ، فحيثما يوجد الصدق والايمان و (انـا) توجد التجربة الانسانية الحقيقية حتماً ، لا التجربة (المسرحية) • احدى نتائج هذا الامر ، هي ان المتفرج نفسه يُساق سوقاً الى الفعل بصفته مشاركاً فاقد الارادة ،

يُساق الى وسط الحياة ذاتها ، التي تجري وقائعها على المسرح ، فيتقبلها بصفتها صدقـــاً •

ينبغي للصدق ألا يكون على المسرح واقعياً حسب ، بل فني الوجود ايضاً • ومع ذلك ، يجب ان يتذكر الممثل ان خلق الصدق الفني دفعة واحدة امر غير ممكن ، لان الخلق لا يتم الا في مجرى العملية باسرها ، في تمثل الدور ونمائه • فالتركيز على القسمات الباطنية لدوره ، واضفاء تعبير وشكل مسرحي جميـــل متجاوب على تلك القسمات ، والتخلص من كل ما هو زائد ، تجعل دور الممثـل جميلاً متجانساً ، وبسيطاً مفهوماً ، يسبغ النبل والنقاوة على الذين يشاهدونـه ، ان كان رائده اللاشعور وقدرة التمييز الفنية ، والموهبة والحساسية والـذوق السليم • ان هذه الخصائص كلها تساعد الخلق المسرحي على ألاّ يكون سليماً وصادقاً فحسب ، بل ان يكون فنياً ايضاً •

لذلك ، يتوجب على الممثل تجنب كل شيء ليس في قدرته التعبير عنه ، كل شيء يعارض طبيعته ومنطقه وحسه السليم • لان ذلك يؤدي به الى التشـــويه والعنف والزيف والمبالغة في التمثيل • وكلما ظهرت هذه البوادر على المسرح تكراراً ، اصيب احساس الممثل بالصدق باذى ، وبالتالي بالانحراف والتحلل • لا بد للممثل ان يخشى عادات الزيف والخداع علـى المسـرح • اذ ينبغـي له الا يترك هذه البذور الشريرة حرة لئلا تتأصل ، والا فانهـا ستنتشـــر كالاعشاب الضارة لتفتك ببراعم الصدق اللدنة •

— ١٠ —

بما ان المبدأ الاساس في (نظام) ستانسلافسكي هو اللاشعور من خلـل الشعور ، كما ذكرنا سالفاً ، فليس بمستغرب ان يُضمـن ، بين عناصر التقنية النفسية ، عنصراً وظيفته الرئيسة هي اثارة الالهام • هذا العنصر هو الذاكرة العاطفية ، اي الذاكرة المستقرة في مشاعر الممثل ، انها لا تجد طريقها الى سطح شعوره الا بواسطة حواسه الخمس ، ولا سيما البصر والسمع •

يوضح ستانسلافسكي معنى الذاكرة العاطفية بان يطلب من الممثل ان يتخيل عدداً كبيراً من البيوت ، في كل منها عدد كبير من الغرف ، وفي كل غرفة عدد كبير من الخزانات ، وفي كل خزانة ادراج ، وفي كل درج صناديق كبيرة وصغيرة ، وبين الصناديق صندوق صغير جداً مليء بالخرز • ان من السهول العثور على البيت ، الغرفة ، الخزانة ، الدرج ، الصناديق ، وحتى على اصغر الصناديق، الا ان احد باصرة وحدهاتستطيع العثور على الخرزة الصغيرة التي وقعت من الصندوق الصغير ، فالتمعت لحظة ، ثم تلاشت • انها ، ان تم العثور عليها ، فبالمصادفة • الشيء نفسه ينطبق على مخزن ذاكرة الممثل • اذ ان فيه الخزانات والادراج والصناديق الكبيرة والصغيرة • بعضها يسهل الوصول اليها ، كما يصعب الوصول الى بعضها الآخر • لكن ستانسلافسكي يسأل : كيف يمكن للممثل العثور على احدى (خرز) ذاكرته العاطفية التي تألقت عبر ذهنه ذات مرة ، ثم تلاشت الى الابد ؟ حين يظهر هذا الخرز ، من حين الى حين ، فما على الممثل الا ان يكون شاكراً لابولو ، لانه ارسل تلك الصور المرئية اليه ، غير انه ليس بحاجة ليتوقع القدرة على استعادة ذلك الاحساس الذي تلاشى • لذلك عليه ان يكون قانعاً بما يحدث اليوم ، لا ان ينتظر شيئاً ما حدث امس ، ليعود اليه من جديد • لابد له ، ألا يحاول اقتناص الخرزة القديمة التي ضاعت ، دونما امل بالعودة ، عليه في كل حين ، ان يبذل اقصى جهده ، ليحقق الهاماً جديداً ، طرياً ، ولو كان اضعف من الهام امس • المهم ان يكون طبيعياً بالضرورة ، وان يكون قدومه تلقائياً من اغوار مكامن ذهنه • ان كل تألق جديد للالهام جميل ، على طريقته الخاصة ، لا لشيء الا لانه الهام •

ان المشاعر التي لم يجربها الممثل من قبل قط على المسرح منشودة ، لانها تلقائية قوية طافحة بالحياة ، رغم انها لا تبدو الا في التماعات عابرة ، تدخل الدور في حوادث عرضية منفصلة • فيها من الدهشة الخفية ما تتضمن قوة آسرة مثيرة • بيد ان المشكلة تكمن في عدم قدرة الممثل على الاستحواذ على هذه المشاعر

للتحكم فيها ، بدلاً من تحكمها فيه • ومن هنا ، ينبغي ان يترك الامر كله اذن للطبيعة ، على امل ان ايماضات الالهام هذه حين تعود للظهور ، لا تعود الا حين يتطلبها الممثل ، وعند ما تكون غير مناقضة للمسرحية او للدور • فـ (الالهام) غير المتوقع واللاشعوري ، جدير بالترحيب طبعاً ، غير ان ذلك لا يهون من اهمية الذكريات الواعية المكررة ، التي هي بدورها ، حصيلة ذاكرة الممثل العاطفية ، لانه ، عبرها ، يستطيع التأثير الى حد ما في الالهام • ان مثل هذه الذكريات عزيزة بخاصة للممثل ، لانها نسيج مختار بعناية من ذاكرته العاطفية •

الممثل ، على رأى ستانسلافسكي لا يستطيع الا ان (يلعب) نفسه طوال حياته ، لكن هذا اللعب ينبغي ان يتوزع على مختلف المشكلات المتبدلة المركبة ، بما فيها الظروف المعطاة التي يستوعبها الممثل بنفسه في دوره فيصهرها في بوتقة ذكرياته العاطفية الخالصة التي هي افضل المواد لعمله الخلاق الباطني •

يشير ستانسلافسكي الى ان بذور كل الرذائل والفضائل الانسانية ممكن العثور عليها في الممثل نفسه ، الذي يجب ان يستخدم فنه وتقنيته لاكتشاف هذه البذور في العواطف الانسانية باسلوب طبيعي ، بغية تطويرها ، لتكون ملائمة لاي دور من ادواره •

ومن ثم فـ (روح) الشخصية التي يعرضها الممثل على خشبة المسرح ، في هذه الطريقة ، تتألف من العناصر الانسانية الحية الخاصة بـ (روح) الممثل نفسه ، من ذكرياته العاطفية الخ •

ان ما ينبغي للممثل فعله قبل كل شيء ، هو العثور على مناهج لاستخلاص هذه المادة العاطفية من روحه ذاتها ، ثم العثور على مناهج لخلق ارتباطات بها ، في الارواح الانسانية الخاصة بادواره •

ولما كانت الاعدادات المسرحية والمزاج الذي تبعثه في الممثل تثيران مشاعره ، لابد له ان يتعلم كيف ينظر ويرى ويستوعب كل شيء يحيط به على المسرح ، من اجل الامتثال للمزاج الذي خلقه الايهام المسرحي • لسوء الحظ ، ليست كل المشاهد ، تستطيع اثارة ذاكرة الممثل العاطفية ، لان المخرجين ومصممي المسرح ، لايدركون دائماً الاهمية البالغة للاعداد والانارة والصوت والمؤثرات الاخرى بالقياس الى الممثل ، بالقدر الذي يولونه للجمهور ، فتلك الامور تعينه على تركيز اهتمامه كله على المسرح ، واقصائه عن كل شيء خارج ذلك النطاق • فلو خلقت هذه المؤثرات مزاجا ينسجم وروح المسرحية ، عندئذ سيخلق جو ملائم لعمل الممثل ، يثير فيه ذاكرته العاطفية لتساعده ، من اجل الدخول في مشاعر دوره • لذلك ، يجب ان يتعلم الممثل كيف ينظر ويرى على المسرح ، كيف يستجيب لما يحيط به • وبالايجاز ، يجب ان يعرف كيف يستخدم حوافز المسرح بأسرها •

مهما يكن من امر ، قد يجد الممثل من الضروري احياناً ان يعكس العملية، فبدلاً من التحرك من الحافز الى الاحساس ، يتحرك من الاحساس الى الحافز ، ولا سيما حين يريد التركيز على تجربة باطنية جاءته بالمصادفة •

ان على الممثل الا يفكر مطلقاً بالاحساس ذاته ، بل لابد له ان يحاول العثور على السبب الذي يكمن وراءه • فالمهم ليس التجربة بل الظروف التي تضافرت على الاتيان بها • ذلك ان هذه الشروط هي التربة ، المروية ، المسمدة ، التي تبعث الاحساس • عندما يحدث ذلك ، تساعد الطبيعة نفسها ، كقاعدة عامة ، على انبات احساس جديد ، متجانس مع الاحساس الذي مارسه الممثل من قبل •

اما بالقياس الى طبيعة الذاكرة العاطفية ونوعيتها ، فثمة عالم كبير من الخلاف ، بين التجربة التي مارسها الممثل ممارسة حية ، وبين تلك التي يسمع بها او يقرأ عنها ، كما يشير الى ذلك ستانسلافسكي نفسه • ان على الممثل ان

يحول النمط الثاني من الذاكرة العاطفية من المشاركة الوجدانية الى الاحساس . وهذا ما سيحدث ، احياناً ، بصورة آلية .

ان الممثل الذي يدخل في اهاب وضع الشخصية التي يعرضها على المسرح على نحو شامل ، حتى يشعر كأنه اخذ محله ، تنتهي به الحال الى تحويل التعاطف آلياً الى احساس .

اما اذا تعذر حدوث هذا الامر ، فلابد له ان يستعين بـ (لو) السحرية والظروف المعطاة وجميع الحوافز الاخرى التي سيكون لها رد فعل ايجابي في ذاكرته العاطفية .

ومن ثم ، يتوجب على الممثل ان يكون متمكناً من الاستعانة بالحوافز الخارجية والداخلية لاثارة الاحساس السليم لديه . لابد له ان يعرف كيف يعثر على حوافز كل احساس ، وان يكون قادراً على التحكم بالحافز المعين الذي يثير احساساً معيناً .

على كل حال ، لا يستطيع الممثل مطلقاً ان يعتمد على الملاحظة فقط لسد النقص في خزانة ذاكرته العاطفية . اذ لا يكفي توسيع دائرة الانتباه بتضمينها بمجالات مختلفة من الحياة . ان عليه ان يدرك ايضا معنى الوقائع التي يرصدها ، كما ينبغي له ان يكون قادرا على تمثل الانطباعات التي تلقتها ذاكرته العاطفية من الداخل . ذلك ان تمثيله ، من اجل ان يصبح خلاقاً ، في عرضه لـ (حياة الروح الانسانية) يحمله حملاً لا لدراسة هذه الحياة فحسب ، بل لاتخاذ دور فعال في كل مظاهرها ، حيثما وحينما يكون ذلك ممكناً .

فلو اراد الممثل ان ينجز ماهو متوقع من فنان اصيل ، عليه ان يحيا (حياة مليئة ، مهمة ، جميلة ، متنوعة ، مثيرة) . كما لابد له من امتلاك (افق واسع لاحدود له) ذلك انه مدعو ليعرض (حياة الروح الانسانية) لكل شعوب العالم ، حاضراً وماضياً ومستقبلاً .

كتب ستانسلافسكي « ان المثل الاعلى لعملنا الابداعي ، على مدى الازمان ، كان الفن الخالد ، وسيبقى كذلك ، فهو لن يشيخ ابداً ولن يموت ، انه نضر دائماً وعزيز لدى الشعب . ان الممثل يتلقى من الحياة الحقيقية او المتخيلة كل ما يستطيع تقديمه للانسان . الا انه يحول جميع الانطباعات والعواطف ومسرات الحياة الى مادة يستخدمها في عمله الخلاق . فمن كل ما هو زائل وشخصي يخلق عالماً كاملاً من الصور والافكار الشاعرية التي ستبقى على الزمن ابد الدهر » .

- ١١ -

أما نظرية ستانسلافسكي في التمثيل فذات صلة رئيسة بتوضيح المشكلات المتعلقة تعلقاً مباشراً بالوسائل التي يستطيع الممثل من خلالها الدخول في مشاعر دوره . ولما كانت الدراما هي الفن الذي يتمكن بواسطته عدة اشخاص من اعادة خلق (حياة الروح الانسانية) على المسرح ، فلا اقل اهمية من ذلك ، ان يكون الممثل قادراً على ايصال مشاعر الشخصية التي يمثلها ، وفضلاً عن ذلك ، عليه ان يكون متمكناً من فهم ما يجري في اذهان الشخوص الاخرى في المسرحية ، حين تقول شيئاً ما . فايصال الافكار ، يلعب ، اذن ، دوراً اساساً في تقنية الممثل . كما ان الجمهور ينبغي ان يستطيع فهم ما يجري في اذهان شخوص المسرحية ، سواء أقالوا شيئاً ام كانوا صامتين . ومن ثم ، فالتوصيل عنصر مهم ، من عناصر التقنية النفسية للممثل .

وفي الواقع ، يشير ستانسلافسكي الى امر مفاده : كما ان عملية التوصيل ، غير المتقطعة ، ضرورية في الحياة ، فهي ضرورية اضعافاً مضاعفة على المسرح . على كل ، فمثل هذه العملية في التوصيل المسرحي ، ممكنة فقط ، ان استطاع الممثل ان ينجح في اقصاء كل افكاره الشخصية الخاصة واحاسيسه اثناء التمثيل . وبما ان حياة الممثل الخاصة لا تنتفي عند اعتلائه المسرح ، في معظم الحالات ، فان خط الحياة لدوره ، وتوصيله له ، يعرقلهما ما يدسه الممثل من حياته الشخصية ، الامر الذي لا علاقة له بالشخصية التي يعرضها . ان هذه اول

عقبة ، لابد للممثل ان يتعلم كيف يتجاوزها ، لان طبيعة المسرح وفنه يستندان الى التوصيل غير المتقطع بين مختلف اعضاء الفرقة وبين الممثل ونفسه . والحق، ان المشاهدين لا يستطيعون ان يفهموا الفعل المسرحي وان يسهموا فيه على نحو غير مباشر ، الا حين تكون عملية التوصيل بين الممثلين جارية على المسرح . ومن ثم ، فاذا اراد الممثلون ان يمسكوا بزمام انتباه الجمهور ، عليهم ان يكونوا حريصين على توصيل افكارهم ومشاعرهم وافعالهم فيما بينهم دونما انقطاع .

اما عملية التوصيل الذاتي في المناجاة المنفردة ، فهي لا تكون مبررة ، على ما يعتقد ستانسلافسكي ، الا اذا كان التركيز هدفها المعين . كما تبرز صعوبات مماثلة في اثناء توصيل متبادل بين الممثل ونظيره ، فينصح ستانسلافسكي الممثل الذي يعاني مثل هذه الصعاب ان يختار نقطة معينة لدى نظيره تكون همزة وصل بينهما .

ثم ان الممثل لا ينبغي له ان يتعلم كيف يوصل افكار ومشاعره لنظيره فحسب بل لابد من التأكد ان هذه الافكار والمشاعر تصل الى ذهن نظيره وقلبه . لتحقيق ذلك من الضروري ، التشبث بوقفة قصيرة ، يستطيع الممثل من خلالها ان يوصل بعينيه مالا تستطيع الكلمات التعبير عنه . كذلك ، لا مفر للممثل من ان يعرف كيف يستوعب كلمات نظيره ، في كل وقت ، على نحو مختلف .

اما عقد الاتصال باشياء متخيلة غير موجودة ، (كالشبح في حالة ابي هاملت) فمن الغلط ان يتصورها الممثل على خشبة ، في رأى ستانسلافسكي . ان الممثلين المجربين يعرفون ان المهم ليس (الشبح) بل موقفهم الداخلي تجاهه ، ولذلك يحلون محل الشيء المتخيَّل (الشبح) (لو) السحرية محاولين العثور على جواب امين عما سيفعلونه لو وجد الشبح في المكان الخالي الذي يواجههم .

وفيما يتعلق بالجمهور ، على الممثل ألا يحاول الاتصال به اتصالاً مباشراً ، بل يكون ذلك الاتصال بشكل غير مباشر دائماً . وصعوبة الاتصال المسرحي

الخاصة تكمن في حدوثها التلقائي بين الممثل وزميله والجمهور في الوقت نفسه . على اية حال ، ثمة اختلاف في الايصال ، فهو بين الممثل ونظيره على المسرح اتصال مباشر واع دائما ، في حين ، هو بين الممثل والجمهور اتصال غير واع ، وغير مباشر دائماً . الشيء البارز ، انه في كلتا الحالتين اتصال متبادَل .

كتب ستانسلافسكي : « يذهب الكثير من الناس الى ان حركات الايدي والاقدام والجذع ، التي تراها العين تعبير عن فعالية ، بينما افعال الاتصال الروحي ، التي لا تراها العين تعبير غير فعّال . وهذا غلط يبعث على الانزعاج الشديد ، لان في فننا الذي يخلق حياة الروح الانسانية للدور ، كل تعبير عن الفعل الباطني مهم كل الاهمية ، وثمين .

واذن ، فالاتصال الداخلي هو احد افعال المسرح الفعالة المهمة ، الضرورية لعملية الخلق ، ونقل (حياة الروح الانسانية) للدور .

وكما هي العادة ، ابتكر ستانسلافسي مصطلحاً ، غير علمي البتة لتحديد هذا الايصال الباطني ، غير المرئي . فهو يدعوه الارسال الاشعاعي ، او الاستيعاب الاشعاعي ، او الاشعاع والاستيعاب . موضحاً ذلك ، بانه في الحالة الذهنية الهادئة ، يكاد الارسال الاشعاعي والاستيعاب الاشعاعي ، ان يكونا غير مُدْرَكين ، اما في لحظات التوتر العاطفي ، والتجلي او في المشاعر المتوفزة ، فان الارسال الاشعاعي والاستيعاب الاشعاعي ، يتخذان شكلاً محدداً ، مدركاً ، لا من قبل مرسلهما فقط بل من قبل متلقيهما ايضا . يكتب ستانسلافسكي : « ان العواطف الباطنية والرغبات تبدو كأنها اشعة تصدر من العين والجسم لتنحدر على الناس الآخرين كالتيار » .

فلو افاد الممثل افادة تامة من الخبرات والمشاعر المحبوكة بصورة منطقية متماسكة ، في سلسلة طويلة ، لنمت الصلة بينهما نمو وثيقا ، ولا تخذت شكلا من الاتصال المتبادل ، الذي يعرّفه ستانسلافسكي بقبضة السيطرة ، التي لابد

ان تجعل عملية الارسال الاشعاعي والاستيعاب الاشعاعي اقوى اثراً • يجب ان تكون السيطرة مائلة على المسرح ، في كل شيء في العينين ، في السمع ، في سائر الحواس الخمس • كتب ستانسلافسكي : « لو يصغي الممثل ، عليه ان يصغي ويسمع ، لو يشم ، عليه ان يستنشق ، لو ينظر ، عليه ان ينظر ويرى لا ان يرمق الشيء بلمحة عابرة ، دون ان يتعلق به باسنانه • بيد ان ستانسلافسكي حريص على ان يلحظ (هذا الامر لا يعني ابداً ان الممثل يجب ان يوتر اعصابه بلا لزوم) • من الضروري ان تكون السيطرة كاملة على المسرح ، ولا سيما في المأساة • فعرض العواطف التي ترتطم بالحياة ارتطاماً عنيفاً ، تقتضي من الممثل ان يمتلك سيطرة باطنية وظاهرية ، ستكون محصلة كل منهما ارسالاً اشعاعياً • اما بخصوص منهج السيطرة على هذه العملية فيشير ستانسلافسكي الى ان الممثل ، في حالة تعذر انتقاله من الداخل الى الخارج ، عليه ان ينتقل من الخارج الى الداخل •

هناك العديد من الوسائل التي يستطيع من خلالها الممثل ان يستحضر الاحاسيس الدقيقة الخبيئة لتجتذب الانتباه لها ، في الحالة الذهنية الخاصة ، في لحظة معينة من لحظات التمثيل • والمهم في هذه المساعدات التي يستخدمها الممثلون ، عند اتصالهم ببعضهم على خشبة المسرح ، هو حيويتها ودقتها ورقتها وذوقها • ثمة امران ينبغي للممثل ان يعتبرهما حين يخلق هذه المساعدات : اولهما الطريقة التي يختارها بها ، ووسيلة تنفيذها • ان ما تحت الشعور (Subconsious) هو اكثرهذهالمساعدات تأثيرا فيالايصال• وهذه المساعدات تظهر في لحظات الالهام الاصيل ، اما قوتها الرئيسة فتكمن في مباغتتها وجرأتها وشجاعتها • في حين ان المساعدات الواعية التي يقترحها المخرج او الزملاء الممثلون ، فلا ينبغي للممثل تقبلها كأنها امور مُسلّم بها • بل عليه ان يكيفها دائما ويجعلها امراً خاصاً به •

ثم ان استحضار المساعدات التي يفرزها ما تحت الشعور ، يفتقر الى وسيلة مباشرة ، فعليه ترك كل شيء للطبيعة ، لان ذلك خير ما يستطاع فعله . اما المساعدات نصف الواعية ، التي هي لحدما شبه واعية ، فقد يمكن تحقيق شيء ما في ذلك الصدد ، بالاستناد الى التقنية النفسية ، دون ان يكون ذلك على نطاق واسع ، لان تقنية استحداث المساعدات شحيحة العطاء بعض الشيء .. ان على الممثل ان يتذكر دائماً ضرورة ادخال ظلال دقيقة المعاني على المساعدات التي سبق له ان استخدمها ، مبرراً لها وعندها سيكتسب تمثيله طراوة جديدة .

- ١٢ -

وبعد سيطرة الممثل على العناصر الرئيسة التي بواسطتها يستطيع اعادة خلق (حياة الروح الانسانية) لدوره ، يبقى السؤال دونما جواب : ما الذي يحمل هذه العناصر جميعاً على الحركة ؟ وبكلمات اخرى ، لو اعطي الممثل نص المسرحية التي سيمثل فيها دور شخصية ما ، فما الذي سيبعث الحركة في هذه العناصر ، من اجل ان يضمن النجاح في اداء دوره ؟ اولاً : سيعينه عقله على فهم نص المسرحية . ثانياً : ستبث ارادته الشجاعة الضرورية فيه ، ليواصل عمله . ثالثاً : سيساعده احساسه على تحويل مجرد مشاركته الوجدانية الشخصية الى ممارسة تجريبية . وعلى ذلك ، فالعقل والارادة والاحساس ، هي مايدعوها ستانسلافسكي القوى المحركة لحياة الممثل الباطنية .

يوضح ستانسلافسكي ان للعقل (الذهن) وظيفتين رئيستين ، اي لحظة القدح الذي يؤول الى انبثاق الفكرة ، وما يتأتى من القدح ، بانبثاق الاحكام . ان العقل والارادة والاحساس ، تعمل معاً وفي الوقت نفسه ، وبالاعتماد اللصيق على بعضها بعضاً . (العقل - الارادة - الاحساس ، الاحساس - الارادة - العقل او الارادة - الاحساس - العقل) . ان الارادة والاحساس متضمنان اوتوماتيكياً في عمل الممثل الخلاق ، حالما يبدأ في استعمال عقله ، او بعبارة اخرى ، تثير

الفكرة عن شيء ما حكماً عليها • ان الاعتماد المتبادل والعلاقة الوثيقة بين قوة مبدعة وغيرها من القوى الاخرى ، امران مهمان جداً ، من الخطأ عدم استخدامهما ، لاغراض الممثل العملية • فتقنية تحريك كل عنصر في هذا الثالوث ، في هذه العملية الذهنية ، لا تقتصر على هذا الثالوث ، بل تشمل كل عناصر الجهاز الابداعي لدى الممثل ، بالتفاعل المتبادل بين جميع الاعضاء ، بصورة طبيعية وعضوية • ففي احيان ، تبدأ القوى المحركة للحياة الباطنية العمل دفعة واحدة وفي الوقت نفسه ، وفي تلك الحالة ، لابد للممثل ان يسلم نفسه لما يتأتى من هذه القوى من اتجاهات طبيعية خلاقة • اما حين لا يتجاوب العقل والارادة والاحساس مع نداء الممثل الخلاق ، فلابد له ان يستخدم الحوافز والاغراءات التي لا يمتلكها كل من العناصر فحسب ، بل كل قوة محركة ايضاً • على اية حال ، ينبغي للممثل ألا يثيرها جميعاً في الوقت نفسه • ان عليه ان يبدأ بعنصر واحد ، ومن المفضل ان يكون العقل ، لانه ايسر تناولاً • وفي هذه الحالة ، يحوز الممثل على فكرة متجاوبة من النص ممثلة في الفكر الشكلي ، فيشرع في رؤية مقصود الكلمات • اما الفكرة فتثير بدورها حكماً متجاوباً ، وعندئذ لا يعود الفكر شكلياً جافاً ، بل يصبح مفعم الحياة بالافكار ، فيوقظ الارادة والاحساس بصورة طبيعية •

من المحتمل كل الاحتمال، لو ان الممثل الذي يعالج دوره أو المسرحية، يجعل الاحساس وليس العقل نقطة انطلاقة فان جميع القوى المحركة الاخرى للحياة الباطنية ، ستُستحث على الفعل دفعة واحدة ، اما اذا لم يفعل ذلك ، فان عليه ، ان يستخدم بعضاً من المغريات ، وفي هذه الحالة ، سيكون العقل احدها • اما الارادة ، فيمكن اثارتها بصورة غير مباشرة ، عن طريق طرح مشكلة ما •

يصح القول ان القوى المحركة للحياة الباطنية هي العقل والارادة والاحساس ، وهذا ما توكده الطبيعة نفسها ، على ما يذهب ستانسلافسكي اليه ، وذلك في وجود الممثلين الذين تسيطر العاطفة ، العقل او الارادة على

شخصياتهم • فالممثلون الذين يتحكم احساسهم في العقل ، في تمثيلهم روميو او عطيل ، يركزون على الجانب العاطفي من هذه الادوار • اما الممثلون الذين تسيطر الارادة ، في اعمالهم الخلاقة ، على العقل والاحساس ، في تمثيلهم ماكبث اوبراند ، فسيركزون على طموحهم او ميولهم الدينية • بينما الممثلون الذين يسود ، في طبيعتهم الخلاقة ، العقل على الارادة والاحساس ، عند تمثيلهم هاملت فسيعطون لدورهم طابعاً عقلياً ، على نحو غير ارادي •

ان سيادة هذه القوة المحركة او تلك ، في الحياة الباطنية ، لا يجب ان تكون من البأس بحيث تطمس القوى الاخرى • يصر ستانسلافسكي على ضرورة وجود العلاقة المتبادلة المنسجمة بين جميع القوى المحركة •

اما الاتجاه الذي تتخذه قوى الحياة الباطنية المحركة ، فلا ينبغي له ، في رأي ستانسلافسكي ، ان يكون خطا منقطعا • وحالما يستوعب عقل الممثل وارادته واحساسه المعنى الرئيس لمسرحية جديدة ، بحيث يستوحيه بشكل خلاق ، تحدث الحالة الذهنية الداخلية الضرورية لعمله • في اغلب الاحيان يكون نص المسرحية مهضوماً من قبل العقل الى حد ما ، كما يستوعبه الاحساس استيعاباً جزئياً ، كذلك لا يثير النص الا حوافز ارادية مجزأة ، غير محددة • لذلك ، ففي الفترة الاولى من تعرف الممثل على عمل الكاتب المسرحي ، لا يحصل منه الا على فكرة غامضة ، ومن ثم لا يكون حكمه الا حكماً سطحياً • كما ان ردود فعل ارادته واحساسه، ازاء انطباعه الاول ، لن تكون سوى ردود مترددة ، وبالتالي لن يحصل الا على مفهوم (عام) لحياة دوره •

هذا ماهو متوقع ، في معظم الحالات ، لان الممثل يقتضيه جهد كبير قبل ان يتمكن من استيعاب المعنى الباطني لأية مسرحية • وقد يحدث احيانا ، ان يتعذر على الممثل فهم النص المسرحي ، في القراءة الاولى ، فتظل ارادته واحساسه في حالة سلبية ، دون ان يستطيع تكوين فكرة او حكم على العمل • وهذه هي الحال ، في اغلب الاحيان ، مع المسرحيات الرمزية او الانطباعية • لذلك عليه

ان يعتمد على افكار غيره واحكامه ، محاولاً ان يفهم نص المسرحية بالمساعدة . وبعد جهد جهيد ، سيستطيع ، في النهاية ، ان يحصل على فكرة غامضة عما تقصد المسرحية اليه ، لكنه سيبقى محروماً من افكار مستقلة عنها ، لأمد ما ، الى ان تنبثق هذه الافكار بصورة تدريجية . والى ان يتحقق ذلك ، سينجح الممثل بطريقة او باخرى للحصول على قوى حياته الباطنية المحركة اتمد له يد العون في عمله .

بادىء ذي بدء ، حين يكون الهدف مازال غامضاً ، فان تيارات التوجيه الخفية الخاصة بالقوى المحركة ، تظل في مرحلة جنينية . ولذلك ، فان لحظات منفردة من حياة الدور ، التي ادركها الممثل ، عند تعرفه الاول بالمسرحية ، هي التي تثير قوى الحياة الباطنية المحركة بشدة ، بحيث تسير باتجاه معين . اما الافكار والرغبات فتظهر على شكل انتفاضات . انها تنبثق ، تتوقف ، تعود للظهور مجدداً ، ثم تتلاشى . ولو ان هذه الخطوط الصادرة من قوى الحياة الباطنية المحركة ، عرضت على شكل رسم بياني ، لاستطاع احدنا الحصول على عدد كبير من الخطوط القصيرة المتعرجة ، المتجهة نحو كل الجهات . لكن كلما اقترب الممثل من دوره ، وتعمق فهمه لهدفه الرئيس ، استقامت خطوط الاتجاه هذه . وعندئذ تنهض المرحلة الاولى في عمل الممثل الابداعي .

ان فن المسرح ، شأنه شأن اي فن آخر ، ينبغي ان يكون له خط غير منقطع ، وفي اللحظة التي تستقيم فيها خطوط الاتجاه المختلفة ، الخاصة بالقوى المحركة ، اي انها تصبح خطاً واحداً ، غير منقطع ، عندئذ ، يمكن القول : ان عمل الممثل المبدع قد بدأ . لابد للممثل من ان يمتلك العديد من امثال هذه الخطوط المتصلة ، خطوط مبتكرات خياله ، خطوط الانتباه والموضوعات ، والمنطق والتماسك ، والمشكلات واجزائها ، والنوازع والافعال ، واللحظات غير المتقطعة المتعلقة بالصدق ، والايمان ، والذكريات العاطفية ، والتوصيل والمساعدات الخارجية وغيرها من العناصر الضرورية لعمله .

فالانسان الذي هو الممثل ، والانسان الذي هو الدور ، يلزم ان يعيشا مع هذه الخطوط جميعاً من غير انقطاع • ذلك ان هذه الخطوط تبث الحياة والحركة الى الشخصية التي يعرضها الممثل • وفي اللحظة التي تتوقف فيها هذه الخطوط عن الحركة ، تنتهي حياة الدور ، ويحل الشلل او الموت • غير ان هذه المبادلة بين الموت وبين الحياة أمر شاذ ، لان الدور يقتضي حياة مستمرة ، وخطاً لايكاد ينقطع •

في كل دور ومسرحية ، تتألف الخطوط الكبيرة من عدد كبير من خطوط صغيرة ، وهي ، على المسرح ، تستطيع ان تتضمن فترات مختلفة من الزمن ، اياماً واسابيع واشهراً وسنين الخ • ان المؤلف الذي يخلق خط الحياة في المسرحية ، لا يشير الى الخط كله ، بل الى اجزاء منه ، تاركاً مسافات بين الاجزاء • انه لا يصف اموراً كثيرة تحدث خارج المسرح ، فما على الممثل ، في اغلب الاحيان ، الا ان يستخدم خياله لملء الفجوات التي تركها المؤلف في المسرحية • وبدون ذلك ، لا يمكن عرض (حياة الروح الانسانية) باسرها ، على خشبة المسرح ، ضمن دور الممثل ، بل اجزاء منفصلة منها فقط • مهما يكن من امر ، فان الدخول في مشاعر شخصيته ، يتطلب من الممثل ، خطاً غير منقطع نسبياً لحياة دوره وحياة المسرحية •

من المهم الادراك ان حياة الدور هي تتابع غير منقطع للموضوعات ودوائر الانتباه على صعيد الواقع المتخيّل ، وعلى صعيدي ذكريات الماضي واحلام المستقبل • وواقع عدم انقطاع الخط ذو اهمية كبيرة للممثل ، ولذلك يتوجب عليه ان يدرب نفسه للمحافظة على اتصاله ، في تثبيته على المسرح دائما ، لئلا يضل سبيله ، ولو لحظة واحدة ، فيحل في القاعة •

ولو كان انتباه الممثل في حركة دائمية ، من موضوع الى آخر ، لخلق هذا التغيير المستمر في موضوعات انتباهه ، خطاً متصلاً غير منقطع • اما اذا شدد الممثل انتباهه على موضوع واحد فقط ، مركزاً عليه ، طوال الفصل او طوال المسرحية

باسرها ، فلن يكون ثمة خط للحركة ، ولو تشكل خط ما ، فسيكون خط رجل مجنون ، بفكرته الثابتة •

فما هو اتجاه الخطوط المحركة لحياة الممثل الباطنية ؟ انها تتحرك في اتجاه القدرات الخلاقة للممثل ، التي تتأثر بها ، اي في اتجاه طبيعته الباطنية والجثمانية ، وفي اتجاه عناصره الباطنية • ان العقل والارادة والاحساس تعطي اثارة الحركة لهذه العناصر ، وهي بما تمتاز به من قوة ومزاج واقناع ، تعبيء طاقات الممثل الباطنية المبدعة • يكتب ستانسلافسكي : « ان ابتكارات الخيال اللانهائية ، وموضوعات الانتباه ، وعناصر التوصيل والمشكلات والرغبات والافعال والصدق والايمان والذكريات العاطفية تشكل خطوطاً طويلة تمر بها القوى المحركة للحياة الباطنية ، محفزة العناصر للفعل ، وبنتيجة ذلك تصبح هذه القوى نفسها مفعمة بالحماسة المبدعة ، وفضلاً عن ذلك ، فهي تمتص من العناصر جزئيات خصائصها الطبيعية ، وبالتالي يزداد نشاطها قوة » •

ان دمج كل هذه العناصر لدى الممثل والدور ، في حركتها العامة نحو الصدق الفني ، يخلق الحالة الداخلية المهمة التي يسميها ستانسلافسكي حالة الذهن الخلاقة للممثل على المسرح ، التي هي اسوأ واحسن من حالة الذهن الاعتيادية : اسوأ لانها تشمل على جزء من المسرح بما فيه من حوافز ذاتية استعراضية ، واحسن لانها تتضمن احساس الانفراد بين الجمهور ، وهو احساس غير معروف في الحياة الاعتيادية •

فكل قدرات الممثل الفنية والخواص الطبيعية وبعض مناهج التقنية النفسية التي يسميها ستانسلافسكي (عناصر) هي في الواقع ، عناصر الحالة الذهنية الباطنية للممثل على المسرح • فحين يعتلي الممثل المسرح ، مواجهاً جمهوراً واسعاً ، يفقد ضبطه الذاتي خوفاً من المسرح ، او من احساسه بالمسئولية ، او من ادراكه لصعوبات دوره • في مثل هذه اللحظة تتخلخل عناصر حالته الابداعية ، فينفصل بعضها عن بعض ، وهكذا يصبح غرض الانتباه هو الانتباه ، والموضوعات

من اجل الموضوعات ، والاحساس بالصدق من اجل هذا الاحساس ، والمساعدات الخارجية من اجل المساعدات ذاتها الخ • وهذه حالة شاذة ، لان العناصر التي تخلق الحالة الذهنية الباطنية ، يجب ان تكون غير منفصلة عن بعضها ، كما هي في الحياة • ونظراً لظروف المسرح الشاذة ، فان الحالة الذهنية الخلاقة للممثل ، حالة غير مستقرة ، في جوهرها • ومن ثم نراه يميل الى التمثيل من اجل (التمثيل) والاتصال بالمشاهدين بدلاً من الاتصال بزملائه • لذلك يتوجب على الممثل ان يتثبت من ان حالته الذهنية الخلاقة على المسرح في تقارب مع حالته الذهنية الطبيعية ، كما يمارسها بصورة اعتيادية في الحياة الواقعية • ومن ثم ، عليه ان يحدث مثل هذه الحالة الذهنية الاعتيادية اصطناعياً ، مستعيناً بالتقنية الداخلية •

ان جميع الممثلين يُعِدّون انفسهم لادوارهم ، بالمكياج والملابس ، قبل بدء التمثيل • غير ان معظمهم ينسى امراً لا يقل اهمية عن هذا الاعداد ، وهو اعداد ارواحهم لخلق (حياة الروح الانسانية) لادوارهم • فماذا هم صانعون ؟ اولاً ، ينبغي لهم ان يصلوا الى المسرح في الوقت المناسب ، اي قبل ساعتين ، على الاقل ، من بدء التمثيل ، ان كان الممثل يقوم بدور بارز • ثم عليهم (ضبط اوتارهم الباطنية) والتثبت من مختلف العناصر و (المغريات) التي تحمل الجهاز الابداعي على الحركة • ثم الشروع بالعمل بعضلات مرتخية ، لانه بخلاف ذلك يتعذر العمل الابداعي على المسرح •

يكتب ستانسلافسكي : « ثم ماذا ؟ لماذا ، خذ اي موضوع » وليكن صورة• ماذا تمثل تلك الصورة ؟ ماهو حجمها ؟ الوانها ؟ تناول موضوعاً بعيداً • وليكن الدائرة الصغيرة ، التي لا تبعد عن قدمك ، ولا تعلو الى صدرك • تصور مشكلة جسدية • بررها ، ابعث الحياة فيها ، اولا بواسطة احد ابتكارات خيالك ، ثم بآخر • ثم انهض بفعلك الى نقطة الصدق والايمان • فكر بـ(لو) السحرية والظروف المعطاة الخ • وبعد تحريك كل هذه العناصر ، اختر العنصر الذي

تريد بدء العمل به • ان البقية ستأتي بنتيجة الميل الطبيعي للعمل الجمعي الذي تمتاز به العناصر والقوى الدافعة للحياة الباطنية • والشيء نفسه ينطبق على حالة الذهن الخلاقة الخاصة بالممثل •

ان هذه التمارين الاولية ، قبل العرض ، ليست سوى مجرد (فحص) لجهاز الممثل التعبيري و (ضبط لاداته الباطنية المبدعة) • فلو كان الممثل قد وصل المسرح بحيث يستطيع الشروع بعمله لاصبحت هذه العملية الاولية للتكيف الذاتي سهلة وسريعة نسبياً • والا فستكون اشد صعوبة ، دون ان تكون اقل ضرورة • كذلك ينبغي للممثل ، اثناء التدريبات ، وفي غضون عمله في البيت ، ان يحاول تحقيق الحالة الذهنية الصحيحة ، التي تتأثر من عدم الاستقرار عادة في البداية ، حين لم يكن قد واجه دوره ، وفي النهاية ، حين يظهر دوره امارات الاعياء والتعب • ان حالة الذهن الباطنية السليمة المبدعة ، حالة ينقصها التوازن ، وهي بحاجة الى التكيف المستمر ، الذي يصبح آلياً بمرور الزمن • ومن ثم ، فان الممثل ملزم دائماً بامتلاك الضبط الذاتي الكافي ليعينه على تنفيذ تمثيله وفي الوقت نفسه تصحيح مسار اي عنصر باطني ، يشذ عن الطريق •

ثم يعود ستانسلافسكي ليقتبس من سالڤيني قوله « يعيش الممثل ويبكي ويضحك على المسرح ، وبينما هو يبكي او يضحك ، يرصد ضحكه ودموعه • ان الفن يجد في هذه الازدواجية ، في هذا التوازن ، بين الحياة والتمثيل ، تبريره الاصيل »

اما الحالة الذهنية الباطنية للممثل فتستند الى طبيعة كل مشكلة وكل فعل • وعلى ذلك ، تتنوع تنوعاً غير محدود ، الخاصية ، والقوة والاستقرار والثبات والعمق والديمومة والاخلاص وتكوين الحالة الذهنية الباطنية • وفضلاً عن ذلك ، اذا اخذ المرء في الحسبان ، ان في كل من اوجه الحالة الخلاقة عنصراً معيناً ، او واحدة من القوى الدافعة للحياة الباطنية ، او خصوصية طبيعية من خصوصيات الممثل السائدة ، فعندئذ يبدو تنوعها بلا حدود حقاً • اما الحالة

الخلاقة فقد يُصار اليها ، احياناً بالمصادفة ، فما يكون منها الا ان تبحث هي عن (ثيمة) الفعل الباطني • مهما يكن من امر ، ففي اغلب الاحيان يحدث ان مشكلة ما مهمة ، او دوراً ما ، او مسرحية ماهي التي تضطر الممثل الى الاستغراق في عمله الابداعي ، مثيرة فيه الحالة الذهنية الخلاقة السليمة •

- ١٣ -

اما اذا كونت عناصر الحالة الخلاقة كلها لدى الممثل خطاً متصلاً ، فماذا سيكون اتجاه هذه الخط عند الحركة ؟ او بكلمات اخرى ، ما هو الغرض باسره من هذا العرض ؟ بالتوكيد ، هو التجسيد التصويري لفكرة الكاتب المسرحي السائدة • ومن ، ثم ، فالخطوط المتصلة التي تألفت من عناصر الحالات الابداعية لكل الممثلين المهمين في العرض ، هذه الخطوط يجب ان تتحرك بالاتجاه الذي تريده الفكرة السائدة في المسرحية •

واذن ، فواجب الممثل يقتضيه استيعاب معنى الفكرة السائدة ، التي من اجلها ، كتب المؤلف مسرحيته • ثم ينبغي له ان يتثبت من ان الفكرة السائدة تشده اليها ، عاطفياً وفكرياً • ذلك ان مقاصد الكاتب المسرحي ستبقى بعيدة عن التعبير التام من قبل الممثل ، اذا لم تتجاوب فكرة المسرحية السائدة مع وتر حساس في قلب الممثل نفسه • وسنجد ، كقاعدة ، ان الفكرة المتحكمة ستتجاوب تجاوباً مختلفاً مع مختلف الممثلين الذين يمثلون الدور نفسه • اما اذا لم يظهر كل ممثل شخصيته في دوره ، فان خلقه مقضي عليه بالموت • وبالاختصار ، ينبغي للممثل ان يعرف كيف يجعل كل فكرة سائدة فكرته بالذات ، اي (ان يجد فيها معنى باطنياً قريباً من روحه) •

وستسهل عملية العثور على الفكرة السائدة عبارة يحددها الممثل ، لان هذه العبارة ستضفي معنىً على عمل المسرحية واتجاهاً لها • واذا تدخلت الفكرة السائدة في خيال الممثل بثبات ، فان الافكار والاحاسيس وكل عناصر حالته الخلاقة ، ستكون متأثرة بتلك الفكرة • واذا ما ذكرته الفكرة تلك باستمرار

بالحياة الباطنية لدوره وهدف عمله ، واذا ما اعانته على الحفاظ على انتباهه الحسي في نطاق حياة دوره ، عندئذ ستتخذ عملية الدخول في مشـاعر الشخصيـة التي يمثلها ، مجراها الطبيعي • اما اذا حدث صـراع بين الهـدف الداخلـي للمسرحية واهداف الممثل الخاصة ، فسيكون دوره فاشلاً ، وربمـا ستعانـي المسرحية باسرها من كارثة تشويه •

ان هذه الحركة الباطنية الفعالة للقوى الدافعة ، في الحياة الداخلية للمؤلف وللدور ، في مجرى المسرحية ، تشكل ما يسميه ستانسلافسكي (الفعل النفاذ) لدى الممثل والدور • وبدون الفعل النفاذ تبقى جميع المشـكلات واجزائهـا ، الظروف المعطاة والتوصيل ، والمساعدات الخارجية ، ولحظات الصدق والايمان راكدة منفصلة عن بعضها ، بلا امل في العودة الى الحياة • غير ان الفعل النفاذ يربطها جميعاً ، ناظماً العناصر كلها ، كحبات الخرز ، في خيط واحد ، موجهاً اياها نحو الفكرة المتحكمة • اما اذا مثل الممثل دوره دون ان يأخذ الفعل النفاذ بنظر الاعتبار ، فانه لن يمثل على المسرح في الظروف المعطاة بمعيـة (لـو) السحرية ، ولن يستدرج الطبيعة نفسها بلا شعورها الى عمله ، ولن يخلـق (حياة الانسانية) لدوره • والواقع ، ان كل شيء في (نظام) ستانسلافسكي ، يأتي الى الوجود من اجل الفعل النفاذ والفكرة السائدة •

ان الخط البياني للفعل النفاذ يمثل خطاً مستقيماً متألفاً من خطوط مختلفة لدور الممثل ، بعضها قصير وبعضها طويل ، الا انها جميعاً تتحرك في الاتجاه نفسه هكذا : الفكرة السائدة ← ← ← ← ← ← ← ←
هذه الخطوط القصيرة من حياة الدور مرتبطة مع بعضها ، لتشكل خطاً طويلاً هو خط الفعل النفاذ الذي يمر في المسرحية باسرها •

اما اذا انتفت الفكرة السائدة لدى الممثل ، فان كلاً من خطوط حياة دوره ، ستتحرك في اتجاهات مختلفة

وفي ظل هذه الظروف ، ينهار الفعل النفاذ ، وتتبدد المسرحية كلها الى مزق واجزاء متناثرة ، تتحرك في اتجاهات مختلفة ، بحيث يستقل كل دور بحياته الخاصة • ومهما تكن هذه الاجزاء جميلة على انفراد ، عند رصدها على حدة ، فان اي جزء منها سيكون عديم الفائدة بالمرة ، اذا اعتبرنا المسرحية كلاً متكاملاً •

ان التأكد من ان الفعل النفاذ يسري في المجرى الذي يقصده المؤلف ، بتحديد الفكرة السائدة في المسرحية ، يصبح عرضة للتعقيد ، فيما اذا رغب المخرج في ادخال تفسير مغرض عليها • ان ستناسلافسكي صريح جداً في صدد مخاطر الأغراض عامة ، فهو يقول في (حياتي في الفن) : « الاغراض والفن امران متناقضان : لان احدهما يعني نفي الآخر • اذ حالما يعالج المرء الفن المسرحي بفكرة مغرضة نفعية ، او اية فكرة غير فنية ، يتلاشى ذلك الفن • ومن المستحيل قبول موعظة او قطعة دعائية على انها فن صادق • » فاذا ادخلت فكرة ذات نزعة معينة ، ليس لها علاقة بالفكرة السائدة ، على مسرحية ما ، فان بعض اجزاء المسرحية ستنخلع من الخط المستقيم للفعل النفاذ وتنحرف عن الفكرة السائدة ، هكذا :

الفكرة السائدة ←

الفكرة المفروضة

اما اذا اتفقت الفكرة المتحيزة (المفروضة) مع الفكرة السائدة ، فعندئـذ ستتخذ العملية الابداعية مجراها الطبيعي ، هكذا

الفكرة السائدة ← ← ← ← ← ← ←

الفكرة المفروضة

ويصدق هذا الامر بخاصة على المخرج الذي يحاول ان يطعم مسرحية كلاسية بفكرة (جديدة) بغية (ان يجعلها معاصرة)

وفي هذه الحالة ، ستدمر الافكار (الجديدة) الطرفة القديمة ، اذا فرضت فرضاً عى المسرحية القديمة ، من اجل اثارة موضوع حديث . اما اذا اتفقت الاتجاهات الحديثة ، كما يحدث احيانا ، مع الفكرة السائدة في المسرحية القديمة ، فستنتفي استقلاليتها ، باندماجها بالفكرة السائدة .

- ١٤ -

ما الذي يجعل عروض مسرحية ما ، على الرغم من تكرارها عدة مرات ، وفي اوقات عديدة ، طريفة ، مخلصة ، صادقة ، وقبل كل شيء ، مختلفة عن بعضها ذلك الاختلاف كله ؟

ان سبب ذلك ليس مرده تقنية الممثل ، او ذكاء المخرج او حتـى عبقرية الكاتب المسرحي . ان لا شعور الممثل ، وقدرته الحدسية الابداعية ، هما اللذان يضفيان ضرباً مختلفاً من الحياة على كل عرض من عروض المسرحية نفسهـا ، على ما يرى ستانسلافسكي . ذلك ان الممثل الذي يعيد نفسه ممثل فاشل ، اذ ليس من امر ابعث على الضجر من عرض حسن التدريب ، يجرى فيه كل شيء حسب فكرة مسبقة . اما الممثل الذي يستطيع ان يضفي (لحظته الآنية) على خصائصه الساحرة المتجددة ابداً فهو الممثل الخلاق المبدع .

على اية حال ، ماذا يتوجب على الممثل فعله ، لاسـتحضار قـوى الفـن الخلاقة اللاشعورية ؟

قبل كل شيء ، عليه ان يتجنب كل الضغوط الداخلية والعضلية . بيد انه ، حتى لو استطاع تحقيق استرخاء تام للتوتر الخارجي والباطني ، فانه يندر ان يحصل على ايهام كامل للواقع على المسرح . انه ، اغلب الاحيان ، سيجد في حياة دوره المتخيلة ، الحقيقة في تبادل مع شبه الحقيقة ، والايمان مع الاحتمال . واذن ، فمن الضروري كل الضرورة ، ان يعقد صداقة مع ذهنه اللاشعوري ذلك الذهن الفعال في الحياة الواقعية ، الذي يعسر الالتقاء به الا نادراً على المسرح . فبدون العمل اللاشعوري لطبيعته العضوية الباطنية ، يصبح تمثيله مزيفا ، عقلانيا ، جاف الحياة ، شكليا ، معدوم الالهام . ومن ثم ، يتوجب على الممثل ان يعطي لا شعوره الخلاق جواز المرور الحر الى المسرح . عليه ان يستأصل كل شيء يتدخل فيه (يقصد اللاشعور) كما ينبغي له ان يقوي كل شيء يساعد على استحضاره . ان المهمة الاساسية للتقنية النفسية ، اذن تنحصر في صياغة ذهن الممثل ، بحيث توقظ فيه العملية اللاشعورية للطبيعة العضوية .

لكن ، كيف يعالج الممثل بوعي شيئاً غير متيسر للوعي ؟ ان هذا الاعتراض الخطير على (نظام) ستانسلافسكي يقابله ستانسلافسكي لحسن الحظ بالاشارة الى انه ليس من فاصل حدي بين التجربتين الواعية واللاواعية . وفضلاً عن ذلك ، فان الوعي ، في اغلب الاحيان ، يشير الى اتجاه حركة اللاوعي ، عندما ينفذ الاخير العمل الابداعي . ان التقنية النفسية تستخدم هذا الامر الواقع ، على نطاق واسع ، عن طريق مناهج نظام ستانسلافسكي الذي يستهدف اثارة قوى الممثل الابداعية اللاواعية ، من خلال تقنيته الواعية الداخلية .

سبق لهذه العملية ان نوقشت . وعلى ذلك لابد للممثل ان يتشبث من ان فعاليات كل عناصر الحالة الابداعية الداخلية ، والقوى الدافعة لحياته الباطنية ، (العقل ، الارادة ، الاحساس) والفعل النفاذ غير متميزة عن الفعاليات الانسانية الاعتيادية ، لانه عندئذ فقط سيمارس الحياة الباطنية لطبيعته العضوية في دوره ،

وسيجد في نفسه الصدق الحقيقي لحياة الشخص الذي يمثله على المسرح • ولما كان من غير الممكن ألا نثق بالصدق فان (انـا) الدور سيخلق نفسه بنفسه •

والحق ، انه كلما تولد الصدق والايمان في نفس الممثل ، بغير ارادتـه ، تأتي الطبيعة العضوية بلا شعورها ، لتمد له يد العون في عمله • ان الطبيعـة ذاتها تمهد الارض للعملية اللاشعورية الخلاقة ، من خلال التقنيـة النفسـية الواعية لدى الممثل عند تنفيذها الى اقصى حد • الامر المهم هو تنفيذ مناهج التقنية النفسية الى ابعد حد ، لانه عندئذ يستطيع ان يتوقع المساعدة من لا شعوره • ثم انه يجب ان يدرك خطأه عند ما يتصور ان كل لحظة من العمل الخلاق على المسرح لابد ان تكون شيئاً عظيماً ، معقداً سامياً • خلاف ذلك هو الصحيـح : فأضأل الافعال شأناً ، واقل وسيلة تقنية اهمية ، قد تكون اموراً ذات اهميـة استثنائية ، اذا نُفذت الى اقصى مداها ، اذ ينبثق الصدق والايمان و (انا) آنئذ • حين يحدث ذلك الامر ، يكون الجهاز الجسدي الباطني ، في حالة عمل طبيعية على خشبة المسرح ، كما في الحياة ، على الرغم من ظروف العمل الشاذة فـي مواجهة الجمهور • ان ما يحدث في الحياة على نحو طبيعي ، يتحقق على المسرح عن طريق التقنية النفسية •

لذلك يتوجب على الممثل ألا ينسى ابداً ، ان اقل عمل باطني او جسدي اهمية ، اذا ما دفع الى الحد الاقصى بـ(انا) يستطيع ان يجتـذب طبيعتـه العضوية الباطنية ، الى العمل بما فيها لا شعورها •

يوضح ستانسلافسكي مفعول مناهج التقنية النفسية ، بالاشارة الى مايحدث في الكيمياء حين يمتزج محلولان فيتسببان في تفاعل ضعيف ، يصل الى الدرجة المطلوبة باضافة كمية ضئيلة من عامل محفز مساعد • ان على الممثل ايضـاً ان يضيف عاملاً محفزاً الى عمله ، على شكل فعل مرتجل ، او بعض التفصيلات الصادقة ، وحالما ينجح في تحقيق الحالة الباطنية السليمة ، وحالما يشعر بمساعدة التقنية النفسية ان كل شيء في ذاته ينتظر دفعه للحركة ، فـان الطبيعـة تبـدا عملهـا •

ان مثل هذه العوامل المساعدة ينبغي البحث عنها في كل مكان . في العروض المسرحية ، والصور المرئية ، والاحاسيس والرغبات ، والتفاصيل الصغيرة لابتكارات الخيال ، في الموضوع الذي يتصل به الممثل ، في تفصيلات الاعداد المسرحي التي لا تكاد تدرك ، في الحركة المسرحية .

ثمة مئات من الوسائل التي يستطيع الممثل ــ من خلالها ــ ان يكتشف بذرة صغيرة من الصدق الانساني التي تستحضر الايمان وتخلق (انـاه) وبنتيجة هذه اللحظات القلائل غير المتوقعة ، والتمازج التام بين حياة الشخصية في المسرحية وبين حياة الممثل على المسرح ، سيحس الممثل بحضور تنف من نفسه في دوره وتنف من دوره في نفسه ، واثر ذلك ، سيحمله الصدق ، والايمان به و (انـا) الى احضان الطبيعة العضوية ولا شعورها .

هناك سبيل آخر لحث اللاشعور على الاخذ بيد عمل الممثل الشعوري ، وهذا يتحقق بتركيز الممثل على مشكلاته الكبيرة ، التركيز الذي سيترك المشكلات الصغيرة اليا للاشعوره . ومن ثم ، فان مشكلات دوره الكبيرة ، هي احسن وسائله التقنية النفسية من اجل التأثير غير المباشر في طبيعته اللاشعورية. والشيء نفسه يحدث بالقياس الى المشكلات الكبيرة ، في اللحظة التي يبدأ ذهن الممثل فيها بالانشغال بالفكرة السائدة في المسرحية . عندئذ ، فالمشكلات نفسها تُنفذ الى حد كبير ، على نحو لا شعوري . وفضلاً عن ذلك ، لما كان الفعل النفاذ يشتمل على خط طويل من المشكلات الكبيرة ، التي يتألف كل منها من عدد هائل من المشكلات الصغيرة التي تُنفذ بصورة لا شعورية ، فان مجموع اللحظات الخاصة بالعمل اللاشعوري المبدع ، الكامنة في الفعل النفاذ ، والمتغلغلة في المسرحية من بدايتها الى نهايتها ، ستكون بدورها هائلة ايضاً . وتبعاً لذلك ، فان الفعل النفاذ هو اقوى وسيلة ، يستطيع الممثل العثور عليها ، للتأثير في اللاشعور .

على اية حال ، لا ينبثق الفعل النفاذ من تلقاء نفسه • لان محفزه الخلاق يستند استناداً مباشراً الى الاهتمام الذي تستطيع الفكرة السائدة اثارته • وعلى ذلك ، فان الفعل النفاذ والفكرة السائدة ، التي تحتوي بدورها على الكثير من الخصائص ، التي تستطيع استثارة اللحظات الخلاقة اللاشعورية ، هما اقوى (المغريات) لحث العمل الخلاق اللاشعوري او الطبيعة العضوية على النشاط •

لذا يتوجب على الممثل ان يكون هدفه الرئيس هو الادراك التام لما يتضمنه العمل ، لانه عندئذ يستطيع بسلام ان يترك كل شيء آخر لينفذ بصورة لا شعورية ، من قبل (الطبيعة ــ ذلك الساحر الاكبر)

وبما ان التقنية النفسية الواعية تعين على خلق المناهج والظروف المؤاتية لعمل الطبيعة الخلاق ، فان على الممثل ان يفكر دائماً في الاشياء التي تحفز فعل القوى الدافعة لحياته الباطنية ، تلك القوى التي تساعده على تحقيق الحالة الباطنية الخلاقة • لابد له دائماً ان يضع في ذهنه الفكرة السائدة والفعل النفاذ، وكل ما يستطيع شعوره الوصول اليه ، وبمساعدة تلك الاشياء يجب ان يتعلم كيف يمهد الارض لعمل طبيعته الفنية اللاشعوري • ان ما لا ينبغي له فعله ابداً ، هو محاولته لتحقيق الالهام بطريقة مباشرة ، من اجل الالهام فحسب • ان (نظام) ستانسلافسكي لا يصنع الالهام •

مهما يكن من امر ، فذلك لا يعني ان ستانسلافسكي هو ضد استخدام الممثل لـ (لحوادث السعيدة) اي المصادفات التي تعطي لمسة من الصدق لمشهد ما ، ولو لم يكن المخرج او الممثل متوقعا لحدوثها • على الضد من ذلك فان ستانسلافسكي ينصح بشدة ، بان يستخدم الممثل مثل هذه المصادفات كما لو كانت (شوكة رنانة) تعطيه (النوطة) الصحيحة للحياة بين اكاذيب المسرح التقليدية ، لجعل كل فرد يتحسس ويؤمن بـ (اناه) • فضلا عن انها قد تساعد الممثل ايضاً على المعالجة اللاشعورية لدوره •

ومع ذلك ينبغي استخدام المصادفات والحوادث بحكمة ، اذ على الممثل الا يتغاضى عنها فلا يعتمد عليها .

ان المبدأ الاساس لنظرية ستانسلافسكي في التمثيل ، كما نرى ، هو ان عمل الفنان ليس شعوذة تقنية او لعبة (دعنا نتظاهر) . فهو بخلاف ذلك ، عملية طبيعية ، عمل خلاق طبيعي ، من كل الاوجه ، يشبه ، على ما يذهب ستانسلافسكي اليه ، مولد كائن انساني ، ولا سيما في هذه الحالة الخاصة ، الانسان ـ الدور .

وكما يلاحظ ستانسلافسكي ، فان تحليل هذه العملية يقنعه بان الطبيعة العضوية تعمل دائماً وفق قوانين ثابتة معينة ، كلما خلقت شيئاً جديداً في العالم ، سواء أكان ذلك الشيء بيولوجياً ام من خلق خيال الانسان . وبالاختصار ، لا يتعدى خلق كائن انساني حي على المسرح (او الدور) فعلاً طبيعياً من افعال الطبيعة الخلاقة العضوية للممثل .

الذاكرة العاطفية

اريك بينتلي

في مقالة تحت عنوان (الذاكرة العاطفية) في (تولين دراماريفيو ، صيف ١٩٦٢) يتتبع روبيرت لويس ، المخرج الامريكي تعبير (الذاكرة العاطفية) الى سنة ١٩٢٥ ، مضيفاً قوله : « كنا نسميها (الذاكرة المؤثرة) اثناء عملنا في الثلاثينات في مسرح (كروب) و هذا (مصطلح مستعار من عالم نفسي فرنسي اقدم عهداً) • مهما يكن الاسم ، فهو قد تكامل بصورة تقريبية على النحو الآتي :

اورد ديفيد مكارشاك هذا الاسم فعلياً في (حياة ستانسلافسكي) بهذه الكلمات : « مبا استوقف ستانسلافسكي انه في انجح دور له ، هو دور الدكتور ستوكمان ، لم يتمالك نفسه بشكل لا شعوري من اضفاء عدد من الخصائص الخارجية على ذلك الدور ، خصائص رصدها في الحياة ، فظلت مطمورة في ذاكرته ، حتى جاءت اللحظة التي انبرت فيها مترابطة في سيماء الشخصية التي شعر نحوها بتقارب قوي • عندئذ ادرك دفعة واحدة اهمية هذه الذكريات الخبيئة ، التي ضمنها في نظامه تحت اسم (الذكريات المؤثرة) • (من المفترض انه كان يقرأ كتاب توماس ريبو (مشكلات السايكولوجيا المؤثرة) وبعدئذ اتخذت هذه الذكريات اسم (الذكريات العاطفية) •)

---

(١) كان العنوان الاصلي لهذا المقال : (من كان ريبو ؟) و (هل عرف ستانسلافسكي اي شيء من علم النفس ؟) يعود حق النشر لهذا الموضوع الى (تولين دراما ريفيو ـ ١٩٦٢) بترخيص من اريك بينتلي •

اذا كان السيد مكارشاك يقترح بالضرورة ان ستانسلافسكي اخذ عبارة (الذاكرة المؤثرة) من كتاب معين لريبو ، فسيكون هذا الامر غير صحيح ، خطأ يمكن ان يكون صعب التتبع على القارىء المتكلم بالانكليزية ، لان الفقرة الوحيدة المترجمة المنشورة موجودة في الصفحات (١٥٦ - ٦٧) من (اعداد الممثل) ثيتر ارتزبوكس ـ الطبعة السادسة عشرة ، ١٩٥٨) ومفادها :

« (اما بصدد (الذاكرة العاطفية) فليس من اشارة اليها اليوم) . فحين سئل ان يوضح التعبير ، قال (يقصد ستانسلافسكي) : (يصح لي ان اوضح ذلك ، كما فعل ريبو ، وهو الشخص الاول الذي حدد هذا النمط من الذكريات ، بسرد قصة لكم ... » .

مهما يكن من امر ، ان بعضنا ممن لم يتيسر له كل مركتبه ستانسلافسكي في الروسية قد قرأ كثيراً عنه في الترجمة الالمانية الرائعة . ساترجم حرفياً الفقرة نفسها من الطبعة الالمانية :

(Das Geheimnis des Schauspielerischen Erfolges: Scientia, Zurich):

« .. اما بصدد ذاكرة الاحاسيس ، فليس من اشارة اليها اليوم ، حاولت جعل (ذاكرة الاحاسيس) واضحة لنفسي . (نعم) او كما ندعوها (الذاكرة المؤثرة) . ان هذا التعبير مرفوض الان ، دون ان يحل محله تعبير آخر . لدينا كلمة حيالها ، نحن متفقون بصورة وقتية على ان ندعوها ذاكرة الاحاسيس : الذاكرة العاطفية ؟ سأله التلاميذ ان يوضح بشيء من الجلاء عما يُفهم من هذه الكلمة ، فاجاب (ستفهمون ذلك احسن ما يكون الفهم من المثال الذي قدمه ريبو ... »

وبالاختصار ، ليس من سر على الاطلاق عن مصدر هذا التعبير . انما يتأتى السر فقط من المترجم حين يقرر ترك كل ذلك القدر مما هو مهم من القول ، او حين يقرر معلم ما ، ان يعزو مكانة عالم متميز الى مكانة (عالم نفسي فرنسي اقدم عهداً) دون تسميته .

ان السيد مكارشاك ، المترجم المحنك لستانسلافسكي ، ليس بالبداهة دارساً دقيقاً لعلم النفس ، والا فكان يجب ان يعرف ان ليس ستانسلافسكي بحاجة كي يقرأ (المشكلات) لان ريبو يذكر (الذاكرة المؤثرة) في مواضع اخرى ، معروفة اكثر . كما انه ليس القاريء الامريكي بحاجة لدراسة اللغة الفرنسية ليتعرف بريبو ، لان العديد من كتبه نشرت بالانكليزية .

على اية حال ، هذا الامر كله لا يعني اننا نستطيع تتبع اثر تعاليم ستانسلافسكي عن الذاكرة العاطفية ، فنعزوها الى علماء النفس . اما المصطلح نفسه ، فيبدو ان ستانسلافسكي قد اخطأه التوفيق في معلوماته . فليس صحيحاً ان ريبو تكلم حصرا عن الذاكرة المؤثرة وان كتابا متأخرين عنه قد تكلموا عن الذاكرة العاطفية ، وليس صحيحاً ان الذاكرة المؤثرة كانت مصطلحاً مبكراً ، بينما كانت الذاكرة العاطفية مصطلحاً متأخراً . اذ اننا نجده يستخدم التعبير الاقدم عهداً في العمل المتأخر (١٩١٠) وهذا هو التعبير الذي يستشهد به السيد مكارشاك ، بينما تعبير (الذاكرة العاطفية) مذكور لاكثر من مرة في اعماله المبكرة كـ (سايكولوجية العواطف) . انني اقتبس العنوان الاخير بالانكليزية ، لانه منشور في تلك اللغة (١٨٩٧) في سلسلة شعبية معروفة بـ (سلسلة العلوم المعاصرة) بتقديم هافلوك اليس . ومن المعلوم ان التعريفين كانا معروفين بين علماء النفس في ذلك الزمن .

يكفي هذا الذي قلناه بصدد المصطلح . اما الافكار التي تضمنها المصطلح فشيء آخر تماماً . هل كان ثمة شيء حقاً كالذاكرة المؤثرة او الذاكرة العاطفية؟ علماء النفس لم يتفقوا على ذلك الامر . ومع ان ريبو نفسه كان ميالاً لقبول الفكرة ، الا انه يسجل شكوك زملائه ، ويحيط موافقته بشروط كأن يقول : (ان الذاكرة العاطفية معدومة في معظم الناس) حتى ان هذه المناقشة لم تدخل حقل ستانسلافسكي تماماً ، فهي كانت تتطرق للناس وعما اذا كانوا يمتلكون ذكريات عاطفية تلقائية (مقابل ذكريات فكرية) لا فيما اذا كانت تلك الذكريات العاطفية قابلة للحث بواسطة التمرينات .

في رأي ريبو ان بعض الناس يمتلكون تلك الذكريات ، وهو يستشهد على ذلك بقول اديب معاصر مفاده : ان النساء يمتلكنها ، ولذلك فهن احاديات الزواج (Monogamous) بينما الرجال يفتقدونها فهم متعددو الزوجات (Polygamous) • وهكذا حين يتحدث السيد روبيرت لويس عن الذاكرة العاطفية بوصفها شيئاً (ثابتاً) انما يتحدث عن شيء لم يتحدث ريبو عنه •

وعندما يلمح الى ان الاسم قد يتغير ، لكن العملية هي هي ، على ما يشير اليها علماء النفس ورجال المسرح ، فانما هو يقلب الحقيقة بالضبط • ان ما جرى هو هذا ، رجال المسرح ، كانوا يستحضرون المصطلح العلمي من اجل سلطته الشرعية ، على افتراض ان كل شيء له اسم علمي لابد ان يكون له اساس علمي • ومتى ما تبثنا من هذه المغالطة (الفكرة الخاطئة) ادركنا ان (التمرينات) التي تقدم للممثلين ، قد لا تؤدي فعليا العمل المفروض ان يؤدوه بانفسهم • لكن هذا لا يعني ان التمرينات عديمة القيمة • وعلى سبيل القياس ، لنضرب الصلاة مثلاً • قد لا يكون ثمة اله جالس في الاعالي ليصغي اليها ، لكن هذا لا يعني القول : ان الشخص الذي يصلي لا يشعر بارتياح وتحسن • بعض الممثلين كانوا يصلون قبل اعتلاء المسرح ، وربما كانت الصلاة خير اعداد يفضل على غرفة التبديل وثرثرتها ، اذا تجاوزنا عن ذكر الكحول او المخدرات • كذلك الامر ، مع تمرينات الذاكرة العاطفية ، فهي صلوات عصر العلم • وعلى هذا الاعتبار فمن المشكوك فيه تحسينها ، بالاستناد الى دراسة العلم نفسه • انا لا ازكي ريبو للممثلين ، وربما ، بالحري ، ازكي (التمرينات الروحية) لاغناطيوس ليولا ، وهو كتاب يجسد علم الصلاة • وريبو ، في هذا الصدد ، يشير الى كتاب القديس اغناطيوس العظيم ، وقد ادخل السيد فرنسيس فرغسون هذه الفكرة منذ سنوات ، في مناقشة بخصوص نظام ستانسلافسكي • حين تصل هذه الانباء الى مسرح موسكو الفني ، ربما ستعود روسيا الى اعتناق المسيحية مجدداً !

رتشارد فاغنر

رتشارد فاغنر (١٨١٣ ـ ١٨٨٣) حسبه الكثيرون مكتشف موسيقى المستقبل ، كما تصوره اناس ليسوا قلائل كآبيا ، مكتشف مسرح المستقبل بالضربة المفاجئة نفسها . انه لم يكتب نصوصاً اوبرالية فحسب . بل كتب في الامور التنظيرية على نطاق واسع كذلك . اما اعماله النثرية ، فقد بدت لبرناردشو والعديد من ابناء جيله ذات تأثير كبير ، حتى في ترجمتها الانكليزية . يصعب اليوم ان نرى كيف حدث ما حدث . ومع ذلك ، فاهمية فاغنر ، بل اهمية بعض افكاره ، غير منكورة . لا يمكننا المرور مرورا عابرا بهذه (الاعمال النثرية) . يمكن حل المعضلة بتكثيف هذه الاعمال كما فعل دارسان امريكيان شابان في (واغنر في الموسيقى والدراما) تقديم البيرغرلدمان وايفيرت سبرنتشورن([1]) . وحتى في هذا العمل ، ليس غير صفحات قليلة رائعة « ان افضل تلخيص » الى الان ، مقروء يبز ما كتبه فاغنر نفسه ، هو مقالة سايمونز في (دراسات في الفنون السبعة) وقد اعيد نشرها هنا ، (بعد ان نشرتها دار دتن ، في نيويورك سنة ١٠٧ ، وهي الان نافدة) .

---

(١) نيويورك . اى . بي . دَتن ، ١٩٦٤

افكار رتشاردفاغنر

ارثر سايمونز

يمكن التثبت من انصاف بودلير ، الذي لا غبار عليه ، في قضايا الفـــن ، في احد اعماله الجيدة ، وذلك بكراسه المنشور سنة ١٨٦١ ، تحت عنـــوان (رتشارد ڤاغنر وتانهاوزر في باريس) • وقد قال بـــودلير الكلمـــة الاولى والاخيرة ، عبر هذا الكراس ، بصدد العديد من مشكلات عمل ڤاغنر وربمـــا كان حاسم الرأي في مشكلة الفنان والناقد ، تلك المشكلة ، التي كثيراً ما اربكت احكام المفكرين ، على نحو تجريدي • تساءل الناس عن ڤاغنر وآخرين قائلين هل يمكن للانسان نفسه ان يكون مبدعاً ومفكراً ، فناناً بالفطرة وخالق نظريات، في الوقت ذاته ؟ هذا جواب بودلير وهو جواب وافٍ : « انه لأمر جديد تماماً ، في تاريخ الفنون ، ان يحوّل ناقد نفسه الى شاعر ، فذلك مخالف لكل قانون نفسي ، انه تشويه شاذ • ومن جهة اخرى ، فكل الشـعراء العظام ، يصـبحون نقاداً بصورة طبيعية ، حتمية • انا ارثي للشعراء الذين ينساقون وراء الغريزة وحدها ، لانهم يبدون لي غير متكاملين • ففي الحياة الروحية لهؤلاء لابد من حدوث ازمة ، حين يفكرون في فنهم ، فيكتشفون القوانين الغامضـة ، التي ينتجون ما ينتجون ، تبعاً لها ، مستخرجين من هذه الدراسة سلسلة مـــن المفاهيم التي هدفها المقدس هو العصمة في النتاج الشـعري • مـــن الشـــذوذ الاستثنائي ان يصبح الناقد شاعراً ، ومن غير الممكن الا يشتمل الشاعر في اهابه على الناقد ••

ان الميزة الرئيسة والقيمة الجوهرية لكتابات ڤاغنر النظرية ، تكمنان في واقع مفاده : ان التعبير الشخصي بكليته لفنان ما مستغرق في العمل الابداعي ، يجعله يعثر على نظريات بالمصادفة ، حين يلقى عراقيل او مساعدات في طبيعة الاشياء . قد يُرتأى ان هذا النوع من النقد وحده ، نقد الفنان الخلاق ، ذو قيمة حقيقية . ونقد ڤاغنر ، في معظمه ، هو اكثر من نقد ، او حكم على عمل ماثل . انه بناء هيكل اولي لانشاء عمل في المستقبل . ففي (اتصال مع اصدقائي) - ١٨٥١ - الذي هو سيرة ذاتية للافكار ، عانى مشقات كثيرة، ليتتبع تطور عمله وافكاره ، ذلك التطور اللاواعي المحتوم .

انه لا يخبرنا فقط ، بل يبرهن لنا ، خطوة فخطوة ، ان ليس واحداً من ابتكاراته تأتي من طريق التأمل وحسب ، بل بنتيجة التجربة العملية وطبيعة هدفه الفني ففي هذه السيرة الذاتية الفلسفية نرى نمو فنان عظيم ، بوضوح ربما يتجاوز اي وضوح ، في اية وثيقة مماثلة ، وبالتوكيد ، في تفصيل ادق . كان تطور فاغنر ، بصفته فناناً ، تطوراً حياً ، لانه كان تطور الحياة .

لقد نظر الى العبقرية باعتبارها قوة تلق هائلة الى حد يملأ الكائن (الانساني) ويفيض عليه ، وبذلك يضطره اضطرارا الى الخلق . انه يميز بين نوعين من الفنانين ، نوع مؤنث واخر مذكر . المؤنث يستوعب الفن فقط ، اما المذكر فيستوعب الحياة نفسها ، مستخرجا منها مادة جديدة ، سيحولها الى فن حي جديد .

وهو (يقصد فاغنر) يرينا في مؤلفه الخاص ، الطريق التدريجي الذي تعبر المحاكاة ، من خلاله ، الى النتاج ، والصياغة اللاواعية لمادة فنه من الداخل ، كلما جدت الحاجة تلو الاخرى ، والطريق التي يتخللها . فكل ابتكار في الشكل متأت من سبب واحد : اي ضرورة (ايصال ما تراه عين بصيرته ، بحيوية وجلاء حسب حسب الامكان) . انه يتعلم احيانا من الفشل في تحقيق خطة خاطئة المحاولة ، واحيانا من الخيبة ، خيبة رؤية عمل فاشل ، بعد عمل فاشل آخر . والاشد يأسا

من كل ذلك ، الثناء على عمل ، ما كان يرغب القيام به ، بـ (العطف الفكاهي الطيب الذي ينثال على انسان مجنون من قبل اصدقائه) • كان احيانا يتعلم من امرأة كشرودر ديڤرنيت الفنانة التي يقول عنها : (ان اوهى صلة بهذه المرأة المتميزة ، كان يكهر بني لسنين طوال ، حتى هذا اليوم ، اراها ، اسمعها ، اشعر بها بجانبي ، كلما طغى عليّ نازع الانتاج الفني • » انه يتعلم من ثورة ١٨٤٨ ، من صفارات (نادي جوكي) في اول ليلة لـ (تانهاوزر) في باريس ، من الادراك المستميت لما تعنيه الاوبرا ، من المسرح ، من الجمهور • لم يحصل شيء له بغير طائل ، لم يمسه شيء دون الاستحواذ عليه ، انه لا يستحوذ على شيء دون استخلاص سره ، من اجله هو بالذات • وهكذا فان عمله وكل قدراته العملية ، كانت تنمو من تربة حياته ومادتها ، لذلك فهي حية ، واعدة باستمرار الحيوية ، شأنها شأن القليل من اعمال الفن ومآثره ، التي يمكن ان يقال عنها ، في زماننا ، انها حيوية •

كما يجب الا ننسى اننا مدينون ، في معظم كتابات فاغنر النثرية الرئيسة ، ان لم يكن باسرها ، الى عدم امكانية وضع عمله امام الجمهور بالشروط التي يراها ضرورية لتحقيق ذلك تحقيقا سليماً • لقد اعلن بافتخار ، حين كتب عن قصائد ليست السمفونية ، سنة ١٨٥٧ ، قائلا : « اعتقد ، استنادا الى تجربتي ، ان مَنْ يتوقع اعتراف خصومه ، قبل ان يعمل فكره بصدد نفسه ، سيسهم بقسطه من الصبر ، دون ان يمتلك ارضاً صغيرة يعتمد عليها • » ففي كتابه الفريد (اتصال مع اصدقائي) يحدث هؤلاء الاصدقاء ، لماذا يوجه الكلام اليهم ، وليس الى عامة الجمهور غير المبالي ، ولماذا « ينبغي لاصدقائي ان يروني بكليتي ، من اجل ان يقرروا ، فيما اذا كانوا يستطيعون ان يكونوا اصدقائي بكليتهم » • ثم يعترف بان الامر (المأساوي) في الظروف الحديثة ، هو ضرورة توجه الفنان الى التفهم والادراك ، بدلا من الشعور والوجدان ، وهذا يصدق على عمله وعلى محاولته لتوضيح ذلك العمل ، بالقياس الى العالم الذي يرفض السماح له بتحقيقه • وحتى في سنة ١٨٥٧ ، المعنة في قدمها ، يقرر جهاراً ، على نحو

مهيب ، انه لن يكتب في النظرية اكثر مما كتب ، قبل خمس وعشرين سنة من اعلانه عن خططه الكاملة الشاملة ، الذي ورد فيه : « لن تروني الا من خلال عملي » « فقراءة الصفحات التي تلت ذلك العهد (وتتضمن القسم الاكبر من الاعمال النثرية) تعني اقتفاء ما يبدو مأساة حياة ، خطوة خطوة ، لتنتهي ، كما يعرف المرء ، نهاية كوميديا الهية . ان افكاراً قليلة ، حاجات قليلة ، تنمو بدقة اكثر فاكثر ، تتكيف ضمن حدودها المعينة باطراد ، نراها ، تُعاد ، تكرر ، بغير عجلة ، دونما راحة ، من خلال الكتاب ، المقالة ، الرسالة ، الخطبة . ان كل هذه القوة المتجمعة تتقدم الى امام ، في اتجاه واحد ، ومن كل الجهات ، في الهجوم ، كما فعل اليابانيون بازاء بورت آرثر ، هجوم علمي ، بعيد عن نفسه ، لا يعرف التعب .

اما في السنين القلائل الاخيرة من حياته ، فاننا فقط نحصل على النظرية من اجل النظرية ، غير ان ذلك لا يعني ، في القسم الاهم من عمله : مناقشات في الدين (جزء منها ضد نيتشه) في المدنية (قسم منها دفاعا عن غوبينو) احلام، كانت دائماً احلامه ، تنبؤات ، تعاليم ، نوع (من كراسات آخر زمان) او عقيدة متصلبة هي آخر كلمات فنان عظيم .

– ٢ –

اما افكار فاغنر الاساسية ، بتفصيلاتها الدقيقة ، وبياناتها وتوضيحاتها لمفهومه عن الفن ، والعمل الفني الذي كان شغله الشاغل المنصب على خلقه ، او بالحرى تنظيمه ، فقد تضمنت في اثنين من بواكير كتاباته النثرية ، هما (فن المستقبل) – ١٨٤٩ – و (الاوبرا والدراما) – ١٨٥١ – ان كل شيء آخر ، في كتابته النظرية هو توكيد او تصحيح (وفي القليل النادر) تناقض مع ماهو ماثل في هذين الكتابين ، ذلك ان فهمهما الشامل ضروري كل الضرورة لاي ادراك لما فعله فاغنر ، ولذلك فساحاول ان اقدم ملخصاً وافياً قدر المستطاع للافكار المتضمنة فيهما ، بكلماته بالذات ، حسب الامكان .

فسنرى ان ما ابداه هوراشيو ازاء هاملت ، يؤكد ان لا خلاف بين النفوس يمكن أن ينشب بينهما ، فقد ثمن هوراشيو كل افعال هاملت ودوافعه باسرها ، كما اعتبرها اعتبارا صحيحا ، في احساسها الاصيل .

أن ما يقوله احدهم للاخر مفهوم ، يشعر به كل منهما . فهاملت ، كما يظهر ، ليس وحيدا . وحين يموت ، يعلم علم اليقين ، أن انسانا يحيا ، تنعكس فيه روحه صافية ، دونما اى تشويه من تشويهات سوء الفهم . أما الدراما الجديدة فتنعدم فيها الصداقة الحميمة ، المؤتمنة ، وهذا دليل على ان الحياة قد استلبت من الانسان ثقته بامكان التفاهم مع انسان اخر ، يقول بلزاك في مكان ما (Nous mourrons tous inconnus) ... انا لا اشير هنا الى غربة فاوست او غربة تاسو ، او الى وحدة (قيصر رودولف) لكرلزبارزر او (هيرودس) لهيل ، حيث تنتفي الصداقة المتفهمة ، التي لم يعد لها قدرة على البقاء . انما بالحري ، اوجه الانتباه الى الصداقة العظيمة الاولى ، في الدراما الجديدة ، بين كارلوس وبوزا ، (وبدرجة اقل بين كلافيكو وكارلوس) والى ما كان يربط بين اسرتي كاندول وكيك ، وبين كريكرز ويل وايكدال ، وبين بوركمان وفولدال ، الخ . ان القضية ليست نتيجة من نتائج العظمة الروحية ، لانه لا كلارا هيل ، ولا هينشل هاوبتمان ، ولاروزا برند ، قد كان لهن اصدقاء ، يماثلون في صداقتهم الصلة التي كانت بين هوراشيو وهاملت . ان الناس ، ببساطة اصبحوا غير قادرين على التعبير عما هو جوهري اصيل فيهم ، وعما يوجه حقا افعالهم ، واذا ما وجدوا في لحظات نادرة ، كلمات ملائمة لما يعسر التعبير عنه ، فان هذه الكلمات ، على أية حال ، ستمضي وسط ارواح الاخرين ، دون ان يسمع بها احد ، او انها ستصلهم وقد تبدل معناها .

أن عنصرا ما يدخل في الحوار ، يصح ان نقول : انه مشكلة اسلوبية جديدة تواجه الحوار ... فما يقال يصبح شيئا خارجيا بالقياس الى ما لا يستطاع التعبير عنه .

الاصيل ، الطبيعي) وهو ليس نتاجاً اصطناعياً ، نتاج الذهن وحده ، كالعلم ، بل نتاج الحافز الاعمق اللاشعوري من هذه الحاجة • ومن هذا الحافز اللاشعوري، تتأتى الابداعات العظيمة كلها ، والابتكارات باسرها • اما العقل الواعي ، فيستغل ويجزيء تلك الحوافز المباشرة التي تنطلق رأساً من الناس • الناس وحدهم يستطيعون ان يشعروا بـ (الرغبة الاجماعية العامة) وبدون هذه الرغبة تنتفي الحاجة ، وبغير الحاجة تنتفي ضرورة الفعل ، وحيث ينعدم الفعل الضروري ، تدخل النزوة ، والنزوة هي ام كل ماهو غير طبيعي • ومن النزوة ، او الحاجة المتخيلة تنبعث الرفاهية و (الموضة) وسائر تجارة الفن لعصرنا ، القليل الحياء • (ان من الحياة وحدها ، يمكن للحاجة ان تنمو ، منها فقط يستطيع الفن ان يستخلص مادته وشكله ؟ اما اذا كانت الحياة مصاغة وفق (موضة) فان الفن لا يستطيع ان يصوغ اي شيء من الحياة ؟

تنطوي دراسة فاغنر للفن على قسمين كبيرين : الفن المستمد مباشرة من الانسان ، والفن الذي يصوغه الانسان من مادة الطبيعة • ففي القسم الاول يضع الرقص (او الحركة) نبرة الصوت والشعر ، وفي هذا القسم ، الانسان هو مادة معالجته الفنية الخاصة وواسطتها ، اما في القسم الثاني ، فان المعمار والنحت والرسم تُستخدم من قبل الانسان (لتوسيع الرغبة الجامحة في التصوير الفني ، لتشمل موضوعات الطبيعة الحليفة لنا ، المحيطة بنا ، معيننا •)

ارضية الفن الانساني باسره هي الحركة الجسدية • وفي الحركة الجسدية يدخل الايقاع (الذي هو ذهن الرقص وهيكل النغم) اما النغم (فهو قلب الانسان ، حيث يلتقي فيه الرقص والشعر ، في تفاهم متبادل) ان هذا الكائن العضوي (مكسو بلحم العالم) • وهكذا ، ففي الفنون الانسانية الصرفة ، تنطلق من الحركة الجسدية الى الشعر حيث يضيف الانسان اليه نفسه بصفته مغنيا وممثلا ، وعندئذ نحصل دفعة واحدة على الفن الغنائي ، الذي ينبثق منه الشكل الكامل للدراما الغنائية •

وهذا الامر ، ينهض ، حسب ما يدركه ، عندما « تتجزأ الفنون الثلاثة كلها ، بكامل فخرها ، وكفايتها الذاتية ، الى شذرات ، يسعى بعضها نحو البعض الاخر بحب واشتياق » حقاً ، لقد جرت محاولات للجمع بينها ، ولا تسيما في الاوبرا ، الا ان فشل الاوبرا تأتى من (حشد الانانيات الثلاث) دونما اخذ او عطاء •

ان حدود الرقص حدود بديهية • مجرد الحركة لا يمكن ان يتجاوز التمثيل الصامت (البانتوميم) والباليه • ثم ماهي حدود النغمة ؟ الانسجام (هارموني) بحر لا حدود له ، والايقاع واللحن هما مضمار الرقص والشعر ، حيث يستعيدان جوهرهما الاصيل • كل هذه الاشياء هي ضفاف هذا البحر اللامحدود • ومع ذلك ، ففي نطاق هذه الضفاف يتحرك البحر ، في مده وجزره • لقد وضعت المسيحية الحدود لهذا البحر ، اول ما وضعت بهذه الكلمات ، (كلمة المسيحية المنتشرة ، الفضفاضة ، المسلوبة النغمة) • اما حين تحطمت حدود هذا العالم الضيق ، فقد تحرر من قيوده ، لكن اجراء تعسفيا آخر شمله من الخارج ، كمزج الالحان ، (رياضيات الشعور) ، الادعاء بان المقطوعة الموسيقية يمكن ان تكون هدفاً بنفسها ، موضوع الذهن عوضاً عن صوت القلب • ومع ذلك ، فان الحياة لم تنقرض • فقد برزت المقطوعة الشعبية وشقيقتها الاغنية الشعبية ، اللتان سيطر عليهما صانعو الموسيقى فحولاهما الى (نغمة) : (ليست هي نبضة قلب البلبل ، بل شدو حنجرته) • ومن ثم ، من هذا المصدر الذي لا ينضب ، مصدر الحركة الجسدية ، المعبر عنها في ايقاع الرقص ، انبعثت السمفونية ، وهي الانجاز الاخير لموسيقى الآلات ، التي استندت الى قاعدة الرقص الانسجامي • ان بيتهوفن ، ينتقل بالموسيقى الالية الى حد النطق ، ثم يتوقف هناك ، وفي السمفونية التاسعة ، يستدعى الكلمة « لتحرر الموسيقى من عنصرها الخاص ، الى مملكة الفن الشمولية ، الكونية) • فما فعله بيتهوفن بالموسيقى (لا يمكن تجاوزه ، ولو بخطوة واحدة ، لان باثره وحده سيسير فن المستقبل الكامل ، الدراما الشمولية ، التي فتح لها الطريق

لكن اللشعر حدوده ايضاً ؟ الشعر الادبي مازال موجوداً ، حتى الدراما الادبية موجودة ، كما كتبها غوته ، من الخارج ، كما يعــزف المرء على آلة مسلوبة الحياة ، حتى (الدراما ، التي يسمع بها من قبـل ، المكتوبة للقــراءة الخرساء !) مازالت ماثلة • الا ان الشعر كان شيئاً حياً ، شيئاً مُغنّى ، منطوقاً به ، يوماً ما ، انبثق من وسط الناس ، الذين احتفظوا به حياً ، سواء في الملحمة ام الاغنية ام الدراما • (لقد ازدهرت المأساة طالما كانت من وحي روح الشعب، على كواهل فنون الرقص والايقاع ، تسامى رأس الكائن الانساني •• بكامـل قواه • وحينما نرى سمو المأساة لدى شكسبير ورفعة الموسيقى عند بيتهوفـن نرى نصفين عظيمين من كل شمولي واحد • يتبقى لفن المستقبل ان يجمع بـين هذين النصفين ليوّحد بينهما ، وفي عملية التوحيد ، ستجد كل الفنون الاخرى ، الفنون التي لا تنحدر من الانسان مباشرة ، بل التي يصوغها الانسان من مادة الطبيعة ، ستجد مكانها ، لانها تعمل على الوصول الى النتيجة الواحدة نفسها •

اما الاقسام التالية ، التي تعالج المعمار والنحت والرسم ، فتشكل مرافعــة خاصة ، ليس من الضروري ان تولى بالكثير من الانتباه • يمكن ، في الواقع ، لكل فن ان يكون موضع انتفاع ، على نحو شرعي ، في انتاج العمل الفني وتنفيذه، كالعمل الذي يشير فاغنر اليه ، بما انتجه وحققه فعلياً ؛ المعمار في بناء المسارح ، والنحت في تعليم الانسان على جمال جسده ، وجمال تجمعـه وحركتـه على المسرح ، والرسم في خلق المنظر الطبيعي ، الذي يبدو انه سيضع الشخصيـة الانسانية وسط الطبيعة نفسها • وفي المضي اكثر من هذ الحد ، في التوكيـد ان النحت سيفسح المجال للجسم الانساني ، وان الرسم سيحدد نفسه بمحاكاة الطبيعة ، باعتبارها خلفية المشهد المسرحي بالقياس الى الممثل ، نحن لا نــرى سوى الالمانـي[1] •

(١) يمكن العثور ، في الواقع ، على رأي أكثر اعتــدالا وصحة ، فيما يخص الصلات بين الفنون التشكيلية ، في (رسالة الى ليست حول معهد غوتـه المقترح) كتبت سنة ١٨٥١ • (الاعمال النثرية المجلــد ٣ ص ١٩-٢٠) حيث يشير فاغنر الى ضرورة الاخضاع المفيد والمناسب للرسم والنحت الى المعمار ، في أي كيان كامل حي للفن التشكيلي •

سوى الداعية الذي يريد ان يبرهن على صحة تعليم من التعاليم ، وربما المتحمس الذي اقنع نفسه بما يريد الايمان به • وفي اختتامه للقضية باسرها ، يمضي خطوة اخرى ، فيوحد بين الشاعر والممثل ، عاثرا في الممثل على (زمالة الفنانين جميعا) وفي تلك الزمالة ، تجمع الناس ، الذين احسوا بالرغبة ، فوجدوا تبعا لذلك الطريق • و (اذن ، فالممثل الكامل ، الفنان ، هو الوحدة التي تتوسع لتصل الى جوهر النوع الانساني ، عن طريق التطور الامثل ، لطبيعته الخاصة • اما المكان الذي تجري فيه هذه العملية العجيبة ، فهو خشبة المسرح • واما العمل الفني الجماعي الذي يعرض هذه العملية لضياء النهار ، فهو الدراما) •

في رسالة الى بيرليوز كتبت سنة ١٨٦٠ يذكر فاغنر ناقده ، الذي اختار ان يضفي لقب (موسيقي المستقبل) عليه ، و (هو ابتكار معاد للاستاذ بيشوف من كولون) يذكره بان المقالة كُتبت حين (ألمّت ازمة عنيفة بحياته) (تتمثل في ثورة ١٨٤٨ ونفيه من المانيا) الامر الذي تسبب في انحساره عن ممارسة فنه يومذاك • وفي هذا الصدد ، يقول : « سألت نفسي ، ماهي المكانة التي يجب ان يحتلها الفن تجاه الجمهور ، ليلهمه باحترام لن يتدنس ابداً ، لا مجرد بناء قصور في الهواء • اتخذت لنفسي الموقف الذي اتخذه الفن ، فيما مضى ، تجاه الحياة العامة لليونانيين ؟ ففي الثلاثين الفاً من اليونانيين المجتمعين بغية الاصغاء لاحدى مآسي اسخيلوس ، وجد الجمهور المثالي كما وجد ، في الوضعية باسرها ، ايحاء نحو فن يتوجب عليه ، الا يكونَ احياء متخذلقاً لذلك الفن ، وانما توحيد مماثل للفنون ، في التناسب الذي يتطلبه وضع الفنون حالياً ، وكما تقتضيه حالة العالم الراهنة • ان احداً لم يدرك ، كما ادرك هو (يقصد فاغنر) باشد الوضوح ، الا وجود للعمل الفني المطلق ، ذلك ان كل عصر ينبغي ان يكون له فنه الخاص ، لان كل عصر يمضي تمضي الحياة معه ، فلا يتبقى منه غير ذكراه • (ان شكسبير الذي يستطيع وحده ان يكون ذا قيمة لنا ، هو الشاعر الخلاق الجديد ابدا ، الذي هو الان وفي كل العصور ، قياسا للعصر ، كقياس شكسبير لعصره الخاص • »

اما (الاوبرا والدراما) الذي اعقب عن كتب (فن المستقبل) فقد كتب في زوريخ ، في اربعة اشهر ، وهو يملأ (٣٧٦) صفحة من القطع الكبير في ترجمة السيد اليس .

في رسالة الى (اوهليك) كتبت في (٢٠) كانون الثاني ١٨٥١ يقول فاغنر : « القسم الاول هو الاسهل والاوجز ، ولعله الاكثر امتاعاً ايضاً ، والقسم الثاني اعمق منه ، اما القسم الثالث ، فيغور الى الاعماق . وفي تقديمه للطبعة الثانية ، المكتوبة سنة ١٨٦٨ يقول : « ان رغبتي هي في الغوص الى قاع الموضوع ، دون التنصل من اي تفصيل ، قد تجعل ، في رأيي ، التحليل الجمالي الصعب ، مفهوماً بالقياس الى المشاعر البسيطة ، هذه الرغبة عرضتني الى اسلوب حرون ، سيبدو للقارىء الذي لا ينشد سوى المتعة ، ولا يهتم بالموضوع مباشرة ، اسهاباً فضفاضاً مربكاً ، على اكبر احتمال . » يعترف المترجم انه لم يلق في اعمال فاغنر النثرية الاخرى ، نصف مالاقاه من صعوبة ، في القسم الثالث واجزاء من القسم الثاني في (الاوبرا والدراما) لان فيهما « نواجه نظرية في طور الصياغة بكل ما في الكلمة من معنى . »

ان (الاوبرا والدراما) محاولة دقيقة التفاصيل ، لما اراد (فن المستقبل) عرضه بتعبيرات عامة . انه مبني على عرض للخطأ الرئيس في تكوين الاوبرا . الخطأ المتمثل في جعل وسيلة التعبير (الموسيقى) غاية ، بينما غاية التعبير (الدراما) وسيلة . ان فداحة عواقب هذا الخطأ الرئيس لا يمكن ادراكها الا حين نرى كم من الموسيقيين العظام قد بذلوا افضل قدراتهم في اكتشاف النفق (Labyrinth) الذي لا يؤدي الا الى منطلق البداية ، من خلال العديد من الاسفار غير المجدية .

كان الاساس الموسيقي للاوبرا هو النغم (aria) اي (الاغنية الشعبية التي ينفذها المغني الفنان امام علية القوم ، بترك الكلمة الشعرية ، والاستعاضة عنها بنتاج الشاعر الفنان ، الموضوع لتلك الغاية) . ان المنفذ هو ، في الحق ، اساس التنفيذ ، الا ان الاساس منحرف ، لان اختيار المنفذ لم يتم لما

يمتلكه من مهارة ، بصفته ممثلاً ، بل لما يمتلكه من مهارة في الغناء • ان الرقص واللحن الراقص « المُعارين » على نحو اعتسافي ، من الرقص الشعبي ولحنــه ، كما هي الحال ، في النغم الاوبرالي ، في صدوره من الغناء الشعبي ، قد تضافرا مع المغني ، في عملية مزج عقيمة ، لاشياء غير طبيعية• بين هذه العناصر الغريبة عن بعضها انشىء جسر خشبي متحرك ، يقوم بدور الايصال السردي ، وهو لا يعدو دور الترنيمات الكنسية ، التي ثبتتها الطقوس (في تماثل قاحل ، لا صلــة لــه بالحقيقة ، او بالكلمة المنطوقة) والتي تغيرت قليلاً ، عن طريق النزوة الموسيقية لتتلاءم مع الاوبرا •

ان هذا الكيان المعتل ،لم تسمه نظرية (كلك) ولاممارساته بسمة ،فالرجل لم تكن (ثورته) اكثر من تمرد من جانب الملحن ضد سيطرة المغني • فاصبح على المغني ان يكون اكثر امانة بالقياس الى الموسيقى التي يقدمها الملحن له ، اما الشاعر « فظل يولى الملحن باعمق الهيبة والرهبة » في حين ظلت الدراما بعيدة عن المعالجة والتناول • اما سبونتيني ، فقد ملأ صيغ الاوبرا الراسخة الى اقصى حد باستخدام المنطــق •

لا يمكن فعل شيء ، في محاذاة هذه المسارات ، لذلك فعلى الشاعر ان يتقدم ليحتل المكانة التي اغتصبها الموسيقي منه • ان الشاعر لم يفعل شيئاً ، لانه مازال يتبــع الاوامر ، في نطاق عمله ، فلم يجسر مرة واحدة على متابعة هدف درامي حقيقي ، انما اقنع نفسه بالتعابير المستهلكة ، والبلاغة الايهامية ، والانحصار فــي صيغ الموسيقى الثابتة مدركاً انه لو حمل شخوصه على الكلام « بتعبيرات موجزة محددة، مفعمة بالمعنى » لتسبب ذلك في فصله الفوري • ان الموسيقى التي ليست هي ، في طبيعة الاشياء ، سوى تعبير ، نراها جاهدة للحلول محل الشيء المراد التعبير عنه ، اي ان تصبح بذاتها هدف ذاتها • (مثل هذه الموسيقى ، لم تُعد موسيقى ، وانمــا فيض فنطازي هجين ، منبعث من الشعر والموسيقى ، لا يمكن ان يتجســد ، في الواقع ، الا في الكاريكاتير)

اما اهمية موزار في تاريخ الاوبرا ، فتتجلى في انه تسلم الصيغ التي وجدها، فملأها بالموسيقى الحية ، منظماً الكلمات التي أرُفِد بها ، مقدماً لها (اقصى الابعاد الموسيقية تعبيرا ، على قدر آخر جزء من الاحساس الذى تمكن منه) ولو لقى موزار شاعراً يستطيع ان يقدم له الاساس لتفسيره الموسيقى ، لتمكن من حـــل المعضلة بنفسه ، بصورة لا واعية ، بمجرد اخلاصه لعبقريته في التعبير الموسيقي

وبعد موزار ، الذي لم تكن الصيغة تعني شيئاً له ، بينما الروح الموســيقية تعني كل شيء ، جاء المقلدون ، الذين تخيلوا انهم يحاكـــون موزار ، في حين كانوا يستنسخون صياغته • اما روسيني ، فقد اظهر لنا ما في تلك الصيغة من خواء حقاً ، وقد فعل ذلك ، باحالة النغم الذي هو جوهر الاوبرا ، الى اللحن الـــذي هو جوهر الاوبرا الحقيقي • لقد تضافرت ، في الاغنيــة الشعبيـــة ، الكلمـــات والمقطوعات الموسيقية ، لتنمو معا • اما في الاوبرا ، فكان ثمة تظاهر بالتشخيص دائما • في حين هجر روسيني كل شيء ما عدا (اللحن الميلودي العاري ، المطلق ، الذى يطرب الاذن) متمثلا في الصوت البهيج ، المسلوب المعنى • (ان ما بناه التأمل والتفكير الجمالي ، جاءت الحان روسيني الاوبرالية ، فنســـفته ونشرته هباء ، كأنه حلم لا اساس له) لقد اعطى روسيني كل انسان ما اراده ، اعطى المغني ما اراده ، في العرض ، كما اعطى الممثل ما رغب فيه ، في العرض ، كما اعطى الشاعر اجازة طويلة الامد ، بتركه ليلوذ بالقافية كما يشاء • وقبل كـل شيء ، اعطى الجمهور ما اراده ، ليس الناس ، بل الجمهور الذى هو بحاجة ليُعرَف ، من اجل ان يكون واقعاً مجسداً ، جمهور الاوبرا ، الحديث • (لقد انتهى مــع روسيني التاريخ الحقيقي لحياة الاوبرا • كان هذا التاريخ ، في خاتمته ، عندما تطورت بذرته اللاواعية الى ازدهار واع عار) •

اما المحاولة الوحيدة الاصيلة غير المجدية لاستحداث اوبرا حية ، فكانـت محاولة (ڤيبر) الذي لم ير في الاوبرا غير اللحن ، ومن اجل هذا اللحن ، ذهب

الى المصدر الحقيقي المتمثل في الاغنية الشعبية . لكنه لم ير غير زهرة الغابات ، فقطفها ، واخذها الى حيث الذبول فالموت ، لانها فقدت نسغ جذورها .

ثم جاء (اوبر) في اعقابه ، وبعده جاء روسيني نفسه ، الذي انتزع الحانا وطنية فنضدها ، كما تفعل خياطة نسائية ، تعمل على تنويع البسة قديمة .

اما الجوقة فقد تقدمت لتلعب دور الشعب ، فكان (ثمة محيط متنافر مختلط ، دون ان يكون له مركز ليحيط به) . كما ان الموسيقى حاولت ان تكون غريبة غير مألوفة ، لا تعبر عن شيء ، باسلوب غير متعارف عليه . فاصبحت الاوبرا فرنسية ، ورومانسية حديثة ، من خلال اساءة فهم بيتهوفن .

والى ان فعل بيتهوفن ما فعله ، لم يستطع اى كان من التثبت تماما (من التعبير عن المضمون الفردى الواضح ، المحدد . كان حقا غير ممكن فعل شيء بهذه اللغة ، التي كانت مؤهلة فقط لتوصيل الخاصية العامة للعاطفة) . اي لغة الموسيقى المطلقة .

وفي محاولات بتهوفن « للوصول الى ما هو ضروري فنيا ، ضمن المستحيل اللافني » اختار ، في الموسيقى صيغة (كانت تبدو ، في اغلب الاحيان ، مجرد تنفيس متقلب النزوة . ما ان ينفلت من الالتحام الموسيقي الصرف ، حتى لا يكون له ارتباط الا في نطاق الهدف الشعري ، وعندئذ لا يرد الى الموسيقى بالنصاعة الشعرية التامة) . وهكذا ، يبدو معظم عمله المتأخر تخطيطات لصورة ، لم يستطع قط ان يجعلها مرئية في كل قسماتها .

ان ما كان لدى بيتهوفن يعد « نضالا لاكتشاف اساس جديد للغة الموسيقية » اغتصبه ملحنون متأخرون ، في تناقضاته الخارجية ، ومبالغاته ، في اصوات الفرح واليأس غير الناطقة ، فجعلوا منه اساسا لكيان اصطناعي بكليته ، في (منهاج يستعيد بعض الموضوعات من الطبيعة او الحياة الانسانية لتوضع في حوزة السامع ، على ان يترك امر تفسيرها لموهبته الخيالية الخاصة بالتوافق مع اللمحة المعطاة

وهكذا امكن لكل النزوات الموسيقية التي لم تمحص ان تجد لها حـــرية الانطلاق بلا ضوابط في خواء متنافر) لقد استغل بيرليوز كل ما هو هلامـي في تخطيطات بيتهوفن ، مستخدما اياه بصفته رمزا سحريا غير مفهوم ، دعاه رؤى غير طبيعية محيطة به •

يقول فاغنر (ان ما اراد قوله للشعب ، كان مدهشـا ، غير مألوف ، غـير طبيعي بالمرة ، بحيث انه لم يستطع قوله بكلمات بسيطة ، مطروقة • انـه كان بحاجة الى تنظيم فخم ، لاكثر المعدات تعقيدا ، من اجل ان يعلن ، بواسطة ماكنة عديدة العجلات ، دقيقة التكيف ، مالا يستطيع الجهاز الانساني البسيط النطق به لا لشيء الا لانه غير انساني تماما • لقد اكتشف بيرليوز كل ما هو رفيع وعميق في قدرات هذا الجهاز ، لتطوير معرفة مذهلة ايجابية ، واذا كنا نقصد الاعتراف بفضل مخترعي ماكنتنا الصناعية الراهنة ، باعتبارهم اصحاب الايدى البيضاء على دولتنا الانسانية الحديثة ، عند ذلك لا بد لنا ان نقدم فروض الطاعة لبيرليوز ،لانه المخلص الحقيقي لعالمنا من الموسيقى المطلقة (المجردة) لانه جعـل من الممكـن للموسيقيين ان يصوغوا اشد المآثر مثارا للاعجاب ، من اشد المضامين فراغا في صناعتهم الموسيقية بحشد لم يسمع بمثله ، للوسائل الميكانيكية الصرفة) •

يعترف فاغنر : (بوجود نبرة في نتاج بيرليوز) الا ان الاخير لم يكن سوى مجرد (ضحية مأساوية) • اما الاوركسترا الخاصة به فقد كانت لصيقة بالملحن الاوبرالي ، بينما (الالحان المقطعة المجزأة) ترتفع الى مستوى الصوت نفسه • فكانت النتيجة وجود (ميربير) الذى كان يلمح اليه دون حاجـة لاسمه ، حين كتب فاغنر ما كتب ، باعتباره اشهر ملحن اوبرالي ، في العصر الحديث •امـا (ڤيبر) في (يوريانثه) فقد اجهد نفسه عبثاً لينشيء كيانـاً درامـيا متجانسا مـن عنصرين متناقضين هما (اللحن المطلق المكتفي بنفسه ، والتعبير الدرامي الاصيل الجسور)• في حين حاول ميربير الشيء نفسه ، من وجهة التأثير والواقع ،بالاستناد الى الحان روسيني ، وهكذا ، بينما (كان ڤيبر ينشد دراما ، تستطيع بكل اجزائها،

بمعية كل الفوارق التصويرية الدقيقة، من الوصول الى اللحن المفعم بالروح النبيلة، سعى ميربير ، على الضد من ذلك ، الى تكوين مهول ارقط ، رومانسي تاريخي ، ديني شيطاني ، داعر متزمت ، تافه مقدس ، جنائي سري ، عاطفي انحلالي، مركب درامي مشوش ، ليجد في كل تلك الاشياء موسيقى خرافية غريبة • غير ان رغبته تلك لم تحظ بالتلبية المناسبة ، لمزاجه الموسيقي العنيد) •

يقول فاغنر ، في تلخيصه لمناقشة الاوبرا وطبيعة الموسيقى ان سر عقم الموسيقى الحديثة يكمن في ان الموسيقى امرأة تلد دون ان تنجب • (فكما ان الالحان الشعبية الحية لا تنفصم عن القصيدة الشعبية الحية ، تحت طائلة الموت العضوي ، كذلك لا يستطيع كيان الموسيقى العضوي ان يثمر الالحان الاصيلة ، الا ان يرفد بفكر الشاعر • ان الموسيقى هي المرأة الحامل ، بينما الشاعر هو الرجل المنجب • لذلك فقد وصلت الموسيقى قمة الجنون ، حين لم تشأ ان تحمل فقط ، بل ان تنجب ، لذا يعود (يقصد فاغنر) الان الى الشاعر •

ان القسم الثاني من (الاوبرا والدراما) يُعنى بـ (المسرحية وطبيعة الشعر الدرامي) • يمهد فاغنر اولا الطريق لنظريته ، مشيرا الى ان (لسينغ) في (لاوكوون) خطط تخوم الفنون ، مهتما بالشعر بصفته فنا للقراءة فقط حتى عند ملامسته للدراما ، بصورة موجهة كليا الى الخيال ، لا للنظر والسمع • انه كان ملحا بحق للحفاظ على نقاوة الفن ، لجعل الخيال قابلا لاستيعابه ، بالقدر المستطاع من السهولة • وكما ان البيانو هو اختزال مجرد ، غير منظم ، بالقياس الى الارغن ، فان الالة الوترية ، والالة الهوائية ، مردهما الصوت الانساني (بعراقته وجماله واصالته) اما اذا اقتفينا اثر الدراما الادبية ، او اي شكل من الشعر ، فاننا سنجد المصدر في نغمة الصوت الانساني التي تتفق مع النغمة الغنائية •

اما الدراما الحديثة فلها مصدر مزدوج : فمن خلال شكسبير نصل الى (الرومانس)[1] ومن خلال راسين نصل الى المأساة الاغريقية المساء فهمها • وفي عهد النهضة (Renaissance) كان الشعر موجودا في القصيدة السردية ، التي انتهت الى رومانسية اريوستو الفنطازية • لقد رفد شكسبير هذه الرومانسية الفنطازية بمعناها الداخلي ومظهرها الخارجي • لقد تسلم المسرح اللامنطقي ، غير المحدود ، مسرح الممثلين الصامتين ،وممثلي الاسرار والالغاز ، مضيفا فعله بحدود انتباه المشاهدين ،ولكنه ، من خلال ظروف ذلك المسرح ، ترك عرض المشاهد لعين البصيرة ، وبذلك ترك الباب مفتوحا لكل ما هو غامض ، لامحدود ، في الرومانس والتاريخ • وفي فرنسا وايطاليا ، حيث كانت الدراما لا تمثل امام عامة الناس ، بل في قصور الامراء ، فانها (يقصد الدراما) كانت نسخة خارجية من الدراما القديمة • كان المشهد الثابت يلتقط حسب متطلباته الاولى ، ولذلك جرت محاولات للبناء من الخارج الى الداخل ، من (ميكانيكية الحياة) : الكلمة في المشهد والفعل وراء المشهد • ثم انتقلت الدراما الى الاوبرا ، التي كانت (ازدهارا غير ناضج ، لفاكهة فجة نمت في تربة اصطناعية ، طبيعية)

ففي المانيا ، حيث تربة الدراما ، لم تغر في الاعماق بعد ، نشأ شيء هجين ، ما زال متفشيا في المسرح الاوربي • اما حين اتي بشكسبير الى المانيا ، حيث كانت الاوبرا مسيطرة على المسرح ، فقد جرت محاولة لتحقيق مشاهده ، فظهر ان التاريخ الممثل او الرومانس ، غير ممكن التحقيق ، طالما ان المشهد بحاجة الى ان يوحى به ايحاء • غير ان محاولة تحقيق الصور الذهنية لشكسبير ، لم تفد معها كل مصادر المكننة ، التي استخدمت عبثا لهذا الغرض ،فاجرى تقطيع للمسرحيات، لتكون ضمن نطاق العرض الواقعي قدر الامكان • ان دراما شكسبير لا يمكن

(١) قصة شعرية او نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الاسطورة او الحب الشريف او المغامرات الفروسية : المورد : منير البعلبكي

تحقيقها ، الا في ظل الظروف البدائية . واصبحت عند تجسيدها ، الى الحد الذى يمكن التجسيد فيه (حشدا من الواقعيات والامور الفعلية ، المتعذرة على المسرح)

لذلك ، ظهر من البديهي ان طبيعة الرومانس لا تتمكن ان تتجاوب ابدا مع طبيعة الدراما ، بصفتها فناً ، فيه الدراما هي الجوهر والعرض المجسد معا ، لذلك ظلت دراما شكسبير شكلا ، غير كامل . كانت حصيلة هذا الوعي ان الشاعر يكتب اما درامات ادبية للقراءة ، واما يحاول اعادة بناء مصطنع لشيء من طراز عتيق . كما هي الحال مع دراما غوته وشللر . انتج غوته ، بعد محاولات متكررة ، عمله العضوي الوحيد في (فاوست) الذى هو درامي في الشكل فقط ، وفي (قلهلم مايستر) الذي يصدر بصراحة من الرومانس . اما شللر ف (يحوم بين السماء والارض) في محاولة لتحويل التاريخ الى الرومانس ، والرومانس الى الكلاسية. فكلاهما وكل ما انتجاه يثبت (ان دراماتا الادبية باسرها ، بعيدة كل البعد عن الدراما الاصلية بعد البيانو عن الاغنية السمفونية للاصوات الانسانية ، واننا لا نستطيع ، في الدراما الحديثة ، ان ننتج الشعر الا بوسائل جهاز ادبي ، كما نفعل ، من خلال البيانو ، عند تأليف الموسيقى ، من طريق الوسائل التقنية المعقدة ، وفي كلا الحالتين ، لا ننتج غير شعر مسلوب الروح ، وموسيقى معدومة النغمة).

ولما كان الرومانس هو مادة الدراما الحديثة ، فما هو الفرق بين الرومانس والاسطورة ، التي كانت مادة الدراما الاغريقية ؟ يحدد ڤاغنر الاسطورة بقوله : « قصيدة تتناول نظرة الحياة الشاملة ، وهي ابداع غريزي لخيال الانسان البدائي الذي يعمل وفق نظرة مذهلة ، غير مدركة ، تحيط بالظواهر الطبيعية . (ان الامر الذي لا يقارن به شيء ، بشأن الاسطورة هو انها حقيقية مدى الدهر ، ومضمونها ، مهما كثفناه ، يبقى مضمونا لا ينضب له معين ، مدى الاجيال) . اما شغل الشاعر الشاغل فكان مجرد تفسير الاسطورة ، بالتعبير عنها في الفعل الذى ينبغي ان يكشف ويوحد انطلاقا منها ، كما هي ، بدورها تكثيف وتوحيد لنظرة الانسان البدائية نحو الطبيعة .

اما رومانس العصور الوسطى فمرده مداران اسطوريان : همـا الخرافـة المسيحية والساغا الالمانية(١) • ان الخرافة المسيحية لا تستطيع سوى تقديم صور، اما ، في حالة التجلي ، عن طريق الموسيقى ، فتقدم لحظات التوهج والانجذاب ، التي يجب ان تظل (مزيج الوان ، دونما رسوم) • ان جوهر الدراما هو الفعل الحي ، في طريقه نحو هدف واضح محدد ، بينما المسيحية ، التي هي معبر من خلال الحياة الى تجلي الموت ، فـ (ينبغي ان تبدأ بالضرورة بعاصفة الحياة لتوهن حركتها ، الى غيبوتها الاخيرة في الموت) • اما الساغا الالمانية فتبدأ بخرافة اعرق من المسيحية : فلما تمكنت المسيحية منها ، اصبحت (حشدا مندفعا من الافعال ، تبدو لنا فكرتها الحقيقية ، متقلبة لا يسبر لها غور ، لان دوافعها المستندة الى نظرة نحو الحياة ، الغريبة كل الغرابة عن نظرة الانسان المسيحي ، قد ضاعت بالقياس الى الشاعر) • لقد التصقت بها مواد غريبة ، فاصبحت غير حقيقية بكليتهـا ، غير مألوفة، كأنها اخلاط مغامرات• فعاد الناس، من صورها الخيالية، يبحثون عن آثارها في الواقع ، عن طريق رحلات الاستكشاف ، والاكتشافات العلمية التي قام العقل بها • وفي الوقت نفسه ، ظلت الطبيعة ، التي لم تتغير ، تنتظر تفسيرا جديدا •

ان اولى الخطى في هذا التفسير تتحقق بالاستحواذ على الاشياء كما هـي وعرضها بصورة فردية • ثم يتقدم التاريخ بحشد محير من المواد ، يبز في غرابته كل ما عثر عليه الخيال، ومن هذه الشبكة الشائكة من الظروف والاحوال المحيطة، ينبغي استخلاص جوهر الانسان •

ان كاتب الرومانس هو الذي يستطيع فعل ذلك ، لا الكاتب الدرامي • ان الدراما ، التي هي كيان عضوي ، تتطلب كل هذه الاحوال المحيطة بها ، التي يقع عبء تطويرها على كاتب الرومانس ، امامنا • ان كاتب الرومانس يعمل من الخارج الى الداخل ، بينما ينطلق الكاتب الدرامي من الداخل الى الخـارج • والان ،

(١) قصة ايسلندية قديمة زاخرة بالاعمال البطولية (ب) كل قصـة زاخـرة بالاعمال البطولية • المورد : منير البعلبكي

فلنتقدم خطوة اخرى الى امام ، ولنتحول الى الحياة الفعلية كما هـي ازاءنا • ان الشاعر لم يعد يستطيـع ان (يرتجـل الخيالات الفنيـة) انه يستطيـع فقط ان يستخلص كل الرعب الذى يقف عاريا امامه ، (فليس عليه الا ان يشعر بالشفقة لتصبح عاطفته قوة حية) • ان الامور الفعلية تجره من تأمل الاشياء الفعلية ، فتصبح القصيدة صحافة ، ومادة الشعر سياسة •

ان نابليون هو الذي قال لغوته : السياسة في العالم الحديث ، تلعـب دور القدر في العالم القديم •

« فالقدر الاغريقي هو ضرورة الطبيعة الداخلية ، التي لاذ منها الانسـان الاغريقي في الدولة السياسية الاستبدادية ، لانه يدركها • اما قدرنا فهـو الدولـة السياسية الاستبدادية التي تظهر لنا نفسها بصفتها ضرورة خارجية للحفاظ على المجتمع، ومن هذه الدولة نبحث عن ملاذ في الطبيعة ـ الضرورة ، لاننا تعلمنـا كيف نفهم الاخيرة ، مدركين انها شرط وجودنا واشكاله كلها » •

اننا نرى في اسطورة اوديب صورة تنبىء (عن تأريخ الانسانية برمته ، من بدايات المجتمع الى الانهيار المحتم للدولة) • اما الدولة الحديثـة فليسـت سوى ضرورة من ضرب اصطناعي ، غير عضوي • انها ليست كالمجتمـع (المنبثق مـن العائلة من خلال المحبة ، لا من خـلال القانون) كما يجـب ان تكون باعتبارهـا (تقرير المصير الحر المفردية) وفي نطاق هذه الحدود الاصطناعية للدولة ، يظل الفكر وحده حرا • اما الشاعر الذى يتعرض للصراع بين الفرد والدولة ، فيجب ان يقنع نفسه بالاحتكام الى العقل ، انه لا يستطيع ان يحتكم الى العقل عبر المشاعر • بينما الفن الدرامي ليس الا « اثارة العقل عاطفيا » لان في الدرامـا يتوجـه نـداء الاحتكام رأسا الى الحواس ، وبذلك يستطيع تحقيق هدفه تمام التحقيق •

« لذلك ، ففي الدراما ، لا يمكن تفسير الفعل الا حين تبرره المشاعر تبريرا كاملا ، ومن هنا ، فمهمة الشاعر الدرامي ، ليست في ابتكار افعال ، بل جعل الفعل

مفهوما من خلال الضرورة العاطفية كي نستغني بالمرة من مساعدة العقل في تبريره . ومن ثم ، على الشاعر ان يجعل اختيار الفعل مجاله الرئيس ، وهذا الاختيار ، في الشخصية ومحيطها ، ينبغي ان يمكنه من التبرير التام عن طريق المشاعر والاحاسيس ، لان في هذا التبرير وحده طريقه الى تحقيق هدفه .

انه لن يجد هذا الفعل في الحاضر ، حيث الصلات الرئيسة لم تعد مرئية في نموها البسيط الطبيعي ، ولا في الماضي كما سجله التاريخ ، حيث لا يستطيع الفعل ان يكون مفهوما لدينا ، من خلال توضيح مفصل للظروف المحيطة به ، اذ ينبغي العثور عليه في خلق جديد للاسطورة . يتوجب على هذه الاسطورة ان تنبثق من تكشيف لفعل واحد يشمل صورة تتضمن طاقة الانسان باسرها ، فضلا عن تعريفه بمزاجه في الطبيعة ، التي لا تدرك مجزأة من قبل العقل ، بل بكليتها عن طريق الاحساس . هذه التقوية لوتيرة الفعل يمكن تحقيقها بواسطة (رفعها عن مستوى القياس الاعتيادى ، عبر الدهشة الشاعرية المختلفة) . ان الدهشة الشاعرية هى ارفع نتاج والزمه ضرورة لقوة الفن في الرصد والعرض . انها الفهم الامثل لطبيعة الذي يعين الشاعر على عرض ظواهر امامنا بشكل مدهش ، ففي هذا الشكل فقط ، تبدو الظواهر مفهومة ، كلما اشتدت شروط الافعال الانسانية تازما)

فالدوافع التي تتجه نحو هذه اللحظة السامية للفعل يجب تكشيفها لتستغرق في دافع واحد ، ومن هذا الدافع ينبغي استخلاص كل ما هو خاص وعرضي وطرحه ، كما يتوجب رفده بالصدق التام ، باعتباره تعبيرا عن الاحساس ، في صورته الصافية الضرورية) .

ففي الكلمة المنغمة وحدها ، يمكن التعبير عن الاحساس تعبيرا متكاملا . اما الكلمة المنطوقة الحديثة ، فهي ظاهرة النثر وفي صيغة الشعر الحديثة على حد سواء ، حيث (الستابرايم ـ Stabreim) او جذر الجناس الاستهلالي ، الذي عن طريقة تندمج الكلمات باللحن ، فتحل محلها القافية النهائية (التي تتماوج

في منتهيات اللحن) بحيث لا تستطيع مخاطبة الاحساس ، بل العقل وحده، بواسطة مواضعات تجعلنا (مسيطرين على احاسيسنا لنوضح للعقل هدف العقل) • وهكذا انكمشت الكلمة المنطوقة لتصبح (كلمة عقلية مطلقة) كما انكمشت الموسيقى لتصبح (كلمة منغمة مطلقة) ومن ثم ، يستطيع الشاعر ان يحقق (لحظات الفعل المعززة) بجدارة فقط، برفع الكلمة المنطوقة الى مستوى مناسب بالقياس الى اساليب تعبيرها المألوفة • ان الكلمة المنغمة هي (هذا اللسان الجديد ، المتحقق ، المحرر) الكلمة المنغمة غير المنعزلة ، التعبير العاطفي الذي لا يتحكم فيه هذا الهدف ، (كما نرى في الاوبرا الحديثة) بل الكلمة المنغمة التي هي التعبير الاتم لهذا الهدف ، وهكذا يتم التعبير عن اعمق الاحاسيس الانسانية المثارة ، وفقا لاعلى قوة لها في التعبير الذاتي •) •

وفي القسم الثالث يعالج فاغنر (فنون الشعر والنغمة في دراما المستقبل) • انه يبدأ بالاشارة تفصيلا الى (فزيولوجية) الكلام (الكلام الفعلي من خلال التنفس) اي فقط برفع درجة الكلمة المنطوقة الاعتيادية ، لا من عروض الشعر المعترف به ، حيث نستطيع ان نؤمل بالعثور على وسائل التعبير المطلق • ولما كانت لغتنا قد فقدت كل الوسائل المباشرة للجاذبية العاطفية ، يتوجب علينا الرجوع الى جذورها ، قبل ان نستطيع تكييفها لتندمج بالكلمة المنغمة التي تمتلك مثل هذه الجاذبية • كما اظهر (يقصد فاغنر) ان وزن الشعر الاغريقي الكورالي ، لايمكن فهمه فهما صحيحا الا اذا اخذنا بنظر الاعتبار المصاحبة الموسيقية التي تبرز (النوتة) الموسيقية الطويلة الامد بالقياس الى الاذن • ان هذه الاغاني كتبت وفق درجات نغمية ثابتة ، لعل مردها الحركات الراقصة ، وهذا امر واضح من العناية العظيمة بالايقاع ، الذي لا يمكن ان ينبثق مباشرة من مادة الاشعار الرزينة الفلسفية • ان اعرق الاغاني نشأت من النغمة واللحن ، حيث عبرت العاطفة الانسانية عن نفسها بمجرد تلفظ حروف العلة ، ثم من خلال اضفاء صفات فردية على هذه الحروف

بواسطة الحروف الساكنة • اننا لا نجد في جذر الكلمة معنى ذلك الجذر بالقياس الى الفكر فحسب ، بل الجاذبية الحسية للصوت المكشوف الذي هو (جسد) الصوت (الحسي) ومادته الاساس • ان النبرة (النغمة) بتأثيرها في الاحساس ، تبدأ بالانتقال الى الكلمة ، بتأثيرها في العقل ، اما العودة الاخيرة فتحققها الكلمة ، وبذلك يتم ايضا ارضاء العقل والاحساس معا •

بينما الالحان القديمة قلما تتغير طبقة صوتها من مفتاح موسيقي الى آخر على حين اذا اردنا التوجه الى الاحساس بصورة مفهومة ، من خلال النغمة فقط ، فيتوجب علينا العودة الى بساطة المفتاح الموسيقي • وهذا ما فعله بيتهوفن ، حين ضمن في الميلوديا شعر شللر ، في السمفونية التاسعة ، اما اذا قارنا هذا الامر في صيغته الاصلية ، بين الكيان (الميلودي) الواسع وبين الاعداد الموسيقي الخاص بالبيت الشعري (Seid umschlungen Millionen !) فسنرى الفرق الكبير بين الميلوديا المنفصلة المستندة الى الشعر وبين الميلوديا المنبثقة مباشرة من الشعر نفسه • ان الهدف الشعري هو الذي يتسبب في تغيير طبقة الصوت وهو الذي يبرر ذلك التغيير • لان بواسطته يمكن للعاطفة ان تكون مفهومة للاحساس ، في تغيرها وتدرجها • ان صيغة التناغم والانسجام « وهي العنصر الحامل للهدف الشعري باعتباره جرثومة الانجاب ، تعمل على تشكيل الجرثومة في تكوين مشابه للاصل ، عن طريق قواعدها الخاصة وجهازها الانثوي » • بينما الموسيقى الحديثة جعلت من التناغم امرا مكتفيا بنفسه ، وبذلك (عملت بصورة مربكة مخدرة للاحساس) •

وعوضا عن ذلك ، يتوجب على شاعر النغمة ان يضفي على الميلوديا ، المشروطة بالشعر المحكي ، التناغم المتضمن فيها • ثم ان (التناغم في حد ذاته ، شيء متصل بالفكر ، وهو يدرك اول ما يدرك فعليا بالقياس الى الحواس ، بصفة نغمات متعددة ، او اذا اردنا ان نكون اقرب تحديدا ، بصفة سمفونية متعددة النغمات) ان ذلك لا يمكن تحقيقه ، لاغراض الدراما ، بالاستناد الى السمفونية

الصوتية ، لان كل صوت ، في الفعل المتناسب الكامل ، ليس سوى تعبير عن شخصية منفردة ، تعرض على المسرح من اجل اهدافها الخاصة ، لا مجرد سند صوتي لاخرين •

(اما في الموجة الغنائية المتكاملة ، حيث جميع الشخوص وما يحيط بهم منسقون بدقة ، مقادون بانتظام للتعبير الشعوري المشترك ، فيمكن تقديم حشد من الاصوات المتعددة النغمات ، لشاعر النغمة ، ليواجهها باعلان التناغم والانسجام). ان ذلك لن يتحقق تعبيرا الا في الاوركسترا ، لانها (الفكر المجسد) للانسجام • ومن ثم فجرس الصوت الانساني لا يمكن اطلاقا ان يمتزج باية الة ، لذلك يتوجب على الاوركسترا ان تخضع نفسها للميلوديا الصوتية ، وان تعينها ، لا ان تختلط بها فعليا • فالاوركسترا تمتلك موهبة النطق (بما لا ينطق به). وهذه الموهبة التي تمتلكها تتضافر مع الايحاءة التي تعبر عن شيء لا يستطاع التعبير عنه بكلمات• ان الاوركسترا تعبر للاذن ما تعبر الايماءة عنه للعين، وكلاهما ينفذان ، او يؤولان الى ما تعبر عنه الميلوديا الشعرية في كلمات • انها تستطيع تحويل الفكر (وهو الرابطة بين العاطفة الغائبة والحاضرة) الى عاطفة حاضرة فعليا • الموسيقى لا تستطيع التفكير ، لكنها تستطيع تجسيد الافكار • ان الحافز الموسيقي يستطيع استحداث انطباع معين في الاحساس ، وحثه على القيام بوظيفة قريبة من الفكر • وهذا لن يحدث الا حين تكون العاطفة المعلنة في ذلك الحافز مشروطة بدقة بموضوع محدد ، يعلنه فرد معين امام اعيننا ، واذن ، فالاوركسترا تستطيع التعبير عن هاجس ينذر بشر،او عن ذكريات ماضية ،تستطيع ان تفعل ذلك بكل وضوح ، وباستمانة مباشرة للعواطف،بتكرار الحافز الموسيقي، الذي سبق لنا ان اوصلناه بعاطفة بمعينة فسرت اهميتها لنا ، ايماءة مخصوصة • ان ما كان يدعى الرسم النغمي ، في الموسيقي الالية ، ليس الا محاولة لفعل ذلك الامر، بايحاء الانغام ، او بمساعدة البرنامج المكتوب ، وفي كلتا الحالتين ، يتم الاعتماد على دعوة (مثبطة) موجهة الى مجرد (الخيال) ، بدلا من الاحساس • (ان

البؤرة المانحة للحياة في التعبير الدرامي هي الميلوديا الشعرية التي تخص الممثل ، حيث تؤول اليها الميلوديا الاوركسترالية المطلقة ، بصفتها هاجسا ينذر بشر ، ومنه ينبعث الحافز الالي ، اي (الفكر) باعتباره تذكرا لماض ، ومن اجل الوصول الى وحدة كاملة بين المضمون والشكل ، لابد من وجود شيء ما اكثر من مجرد اصطفاف بين التعبير الشعري والتعبير الموسيقي ، والا يكون الموسيقي قد اثار احساسا بلا طائل ، وهذا سيخيب الشاعر في تثبيت هذا الاساس ، الذي اثير على نحو غير متكامل . ان الوحدة لا يمكن تحقيقها الا حين يعرض التعبير المضمون عرضا وافيا ، بدون انقطاع ، وهذا لا يستطاع فعله ، الا حين يكون هدف الشاعر وهدف الموسيقي متمازجين بحيث لا يمكن التمييز بينهما ، و (ولما كانت الحوافز الرئيسة للفعل الدرامي ، قد اصبحت لحظات ميلودية متميزة ، تجسد مضمونها تجسيدا تاما ، في انخراطها في النسيج المستمر ، الذي يشد عمل الفن بعضه ببعض ، ولما كانت الاوركسترا ، في الحصيلة النهائية ، هي التي (تقود انتباهنا باسره بعيدا عن نفسها بصفتها وسيلة تعبير ، لتتجه بنا الى الموضوع المعبر) فانها ، بمعنى من المعاني (لن تكون مسموعة ابدا) . وهكذا ، (فالفن يخفي الفن) في اوج انجازه المحقق .

– ٣ –

واذن ، هذه هي المهمة التي كلف ڤاغنر نفسه بها . كان هنا مثله الاعلى . ويظل هذا انجازه . لقد رأينا كيف ان النظرية باسرها كانت حصيلة العمل نفسه. ان ڤاغنر يؤكد لنا ، انه اصيب بـ (نوبة تشنج دماغية) بسبب جهوده المضنية (لمعالجته النظرية لشيء اصبح واضحا كل الوضوح وموكدا كل التوكيد لديه في مقاصده الفنية ونتاجه . تأنت النظرية ، من الجهد الاول ، الذي عرف فيما بعد بـ (دائرة نيبلونغن) . ففي وسط ذلك الجهد المديد ، كما نعلم ، توقف ليكتب (ترستان) ونعلم الان ، منذ نشر الرسائل الى ماتيلدا ڤيزندونك ، لماذا توقف ،

ولماذا (نسي نسيانا تاما كل نظرية) في حمى ذلك الابداع ، بهدوئها ، بحيث قال: (الى حد ، انني ، في غضون العمل ، ادركت الى اي مدى تجاوزت منهجي) •

ان ما قاله كوليردج عن وردزورث قد ينطبق على ڤاغنر كل الانطباق : (ان شأنه شأن الفنانين العظام كلهم ، في خلق الذوق الذي ينبغي ان يدرك من خلاله ، وفي ايصال الفن الذي لا بد ان يرى عبره ليحكم عليه) • وهكذا نراه قبل كل شيء ، يوضح نفسه لنفسه ، قبل ان يوضح نفسه للعالم ، وفي هذا التوضيح الختامي ، لا يفسح المجال لغرور المفكر في الفكر او للفنان لينغمس في الوعي الذاتي ، بل سعى لاجتذاب العون ، وهذا ضرب من الجدل الملحاح • لقد اراد ڤاغنر ان يفهمه الناس ، من اجل ان ينفذّوا افكاره) ولا سيما ذلك الخاص من افكاره ، الذي كان عاجزا عن تنفيذه دون مساعدتهم • لقد كان يعمل في خلق (فن المستقبل) العمل الذي حلم به ذات حين ليكون تلقائيا ، معجزا ، في انبثاقه من مجتمعه المثالي ، وظل يرغب في ان يُقدّم ذلك المجتمع اليه ، فآمن به الى ان ذوى ذلك الايمان ، ولذلك نراه في المقالة تلو المقالة خائبا وقد تضاءلت توقعاته، لان الثورة لم تقرب المجتمع ، ولان (السياسة الالمانية) لم تحقق ذلك التقريب ايضا • واخيرا ، لم ير غير احتمالين : الاول ، اتحاد خاص لمحبي الفن ، من نساء ورجال ، ولكن الشك خامره في وجود عدد واف من محبي الفن ، والاخر امير الماني ، يخصص ميزانية الاوبرا لخلق فن وطني • تساءل ، (هل سيوجد هذا الامير ؟) وبدون ان يتوقع الجواب ، اضاف : (لقد انهكني الصبر والعذاب الطويل ، لم اعد امل ان اعيش لارى انتاج (Bühnenfestspiel) • كان ذلك في سنة ١٨٦٣ • ها هو الامير مقبل (ان ملكا ، في الواقع ، هو الذي استدعاني من الخواء ، قائلا : « هيا ! اكمل عملك ، فانا راغب في ذلك »

ان ما بديء به سنة ١٨٦٤ على يد الملك الباڤاري ، كان عليه ان ينتظر سنين عديدة ليكتمل ، ولم يتحقق ذلك الا بمساعدة اضافية ، تبرع بها اتحاد محبي الفن الذي شك ڤاغنر بوجوده • لاشيء يتأتى من (الجماعة) وڤاغنر ، شأنه شأن كل

الذين يؤمنون بـ (الشعب) كان عليه ان يدرك في الختام ، ان الفن ، في ايامنا ، لا يمكن دعمه الا من قبل افراد اقوياء (متنفذين) قلائـل : امافي العالم الحديث ، فالمال ،قوة ، وبالمال يمكن حتى فرض (بايروث) على العالم • ينبغي فرضها ، لااختيارها ، لان العمل متى تم ، يتبعه الجمهور ، ذلـك ان الجمهور ، كالعمـل نفسه ، ينبغي خلقه • ولما خاب (ڤاغنر) في انتاج عمله الفني بمساعدة الجمهور ، تقدم لخلق الجمهور بمساعدة عمله الفني • لقد بنى (بايروث) لانتاج اعمالـه الخاصة ، منظما ادق التفصيلات ،في اسلوب عرضها •

قليلة هي نظريات ڤاغنر التي لم تكن حصيلة تطور للعديد من الازمنة والعديد من افكاره • ان الفكرة ، او النظرة الاولى على بايروث ، يمكن العثور عليها ، كما وجدها السيد اشتون اليس ، في ازدهار بلاغة مجردة ، في احدى مقالات بيرلويز التي خص بها (المجلة الموسيقية) فامسك بها ڤاغنر في احدى مقالاته ، تلك السنة (١٨٤١) حيث قال :

« وهكذا حلم بيرلويز اخيرا بما سيفعله لو كان واحدا من هؤلاء البائسـين يدفعون خمسمئة فرنك لانشاد مقطوعة (رومانسية) لا تستحق خمسة (سوات)• انه سيصطحب احسن اوركسترا في العالم ليذهب بها الى خرائب طروادة ، لتعزف له (سمفونية الشهوة) » •

كان ڤاغنر يرغب دائما في ان يرى مقاعد (مسرحه) متساوية التسعيرة ، وان امكن ان تكون مجانية • لم يكن ذلك ممكنا ، وعلى ذلك ، ينبغي ان تكون التسعيرة الموحدة مرتفعة • اما في (الاعتماد المالي) الذي تبناه برغبته الخاصة ، قبل وفاته بامد قصير،فقد (خصصت مقاعد مجانية ومصروفات سفر لعدد معين من الموسيقيين الفقراء) وبذلك نجد بعض التقارب نحو رغبته الاصلية •

ان الشكل المدروس للمدرج المسـرحي ، والمسـاواة بـين المقاعد وتسعيرات الدخول ، لم يفت امرهما على ڤاغنر ، على الاقـل الى بواكير سنة ١٨٥١ ، ففـي

(اتصال باصدقائي) يصف دار الاوبرا الحديثة ، بابعادها الثلاثة المتناقضة بالقياس الى شرفة المسرح والمقاعد الخلفية والمقصورة (حيث يجتمع الناس التافهو الثقافة، والمبتذلون والممتازون في بوتقة مشتركة واحدة).

لقد كانت الحاجة الاكثر مساسا هي التي تسببت في النهاية ، في وضع الشكل الدقيق لمسرح بايروث ، الحاجة التي ازدادت اهميتها بالقياس اليه (يقصد ڤاغنر) هي ان يسحب الاوركسترا من مدى الرؤية ، لتجد لها مكانا منخفضا تحت مستوى خشبة المسرح . اما الوعي الاستهلالي لهذه الحاجة ، فقد ظهر في الحلقات المكتوبة في سنة ١٨٤٠ او ١٨٤١ التي جمعها ڤاغنر بعدئذ تحت عنوان (موسيقي الماني في باريس) . وهنا يعلق بصورة عابرة على الارتباك والنفور اللذين يصاحبان(رؤية الموسيقى والاستماع اليها) وعلى الناس المشدوهين الذين يحبون ان يجلسوا في اماكن اقرب ما تكون الى الاوكسترا من اجل ان يرصدوا حركات الالات الموسيقية، وان ينتظروا الضربة التالية للطبلة .

اما في (فن المستقبل) – ١٨٤٩ – فقد رمز الى الاوركسترا باعتبارها (التربة الخصبة للاحساس الشمولي اللامتناهي) حيث يمكن ان تستمد منها قوة متجددة ، كما استمد (انتايوس) قوة متجددة من الارض باتصاله بها .

وبما ان (الاوركسترا) (بجوهرها تتعارض تعارضا تاما مع المنظر الطبيعي التصويري الذي يحيط بالممثل) فلا بد (ان توضع محليا ، في مكان مناسب تماما ، في المقدمة المنخفضة ، خارج نطاق المشهد) الـذي تكون بالقياس اليه (التكملة الكاملة) اي التيار الخفي .

اما في مقدمة قصيدة (الدائرة) – ١٨٦٣ – فقد عرضت فكرة بايروث عرضا محددا ، حيث فصل ڤاغنر فوائد الاوركسترا غير المرئية تفصيلا . كما اشار ، سنة ١٨٧٣ ، في (التقرير) عن بايـروث ، كيـف ان الرغبـة في استخـدام الوسائـل الميكانيكية غير المرئية آلت خطوة خطوة الى تغيير القاعة باسرها .

ولما كانت الضرورة الاولى تقتضي خفض موضع الاوركسترا الى عمـــق

يتعذر على اى من المتفرجـــــين رؤيتـــه بوضوح ، ان المقـــاعد ينبغـــي ترتيبهـــا ، على شكل طبقـــات يعلو بعضـــها بعضا ، فـــي صفوف تتعـــالى تدريجيـــا (بحيث لا يتحـكم في القمـــة العليـــا ســـوى المنظر المتميز المحتمل لصورة المشهد) • وبغية ترتيب مكان فارغ بين خشبة المسرح وبين الصف الاول من المقاعد (سماه ڤاغنر (الخليج السري) لانـه يفصـل بين العالـم الحقيقي والعالم المثالي انشيء مقدم ثان اوسع للخشبة ، جعـل الصورة المسـرحية توغل في العمق ، (كما فعل وسلر بحامل قماشة الرسم حين دفـع به الى اعمـاق الاطار ، (على اعتبار الاطار هو النافذة التي ينظر ، الرسام ، من خلالها، الى نموذجه) ثم حدثت صعوبة ، تسببت الجدران الجانبية للقاعة ، في ابرازها ، فاقترح تطوير المشروع ، باضافة مقدمات جديدة للخشبة الواحدة تلو الاخرى ، على شكل صفوف من الاعمدة المتوسعة ، في الداخل ، بحيث اصبحت مشهدا واحدا متوسعا تدريجيا من خشبة المسرح • وهكذا انشيء لاول مرة في العالم الحديث (تياترون) حقيقي اي غرفة المشاهدة ، بغية النظر ، والنظر في اتجاه واحد فقط •

لم يكن موقف ڤاغنر ازاء الجمهور موقفا اوتوقراطيا قط ، لقد كان مفهومه بشأن الفن بعيدا كل ألبعد عن الانانية ، • و (الفن من اجل الفن) لم يخطـر على باله ، باي معنى من المعاني الضيقة قط • انما الفن يستتر من اجل مسرة العالم • ان احدا غيره في العصر الحديث ، لم يسع بتلك الحمية ، ولم يعمل بذلك الاجهاد ، ليمكن العالم باسره ليرى نفسه متجليا في الفن ، مسرورا بذلك التجلي • الم يكن هدفه كله منصبا على الفن الشمولي ؟ ايمكن للفن ان يكون شموليا ، دون شمولية السرور ؟ اما عدم رضاه بتنفيذ اعماله الخاصة في المسارح الاعتيادية ، فمبعثه عدم امكان التوجه المباشر الى احساس الجمهور الفعلي ، في تلك الظروف • وحين كانت احدى اوبراته تحوز نجاحا عاصفا ، كان لا يرضى، لانه يدرك ان معناها ،انه لم يفهم على وجه صحيح • انه لم يكن يرضى بالاعجاب به ، كما يعجب الناس بالاشـياء الغريبة • كان يريد ان يفهم ، ومن خلال الفهم ، ان يحب ، وهكذا يصبح همزة وصل حية بين الفن والعالم • يقول في هامش على (الاوبرا والدراما) مؤكدا :

« انني لا استطيع مطلقا بمصطلح الجمهور ، ان افكر في تلك الوحدات من الناس الذين يستخدمون ذكاءهم المجرد ليجعلوا انفسهم متآلفين مع الاشياء التي لن تتحقق ابدا على خشبة المسرح . ان ما اعنيه بالجمهور هو حشد من المشاهدين دونما اى فهم فني ، معين ، مصقول . ان الدراما المعروضة عليهم يجب ان تقدم الى عقلهم العاطفي ، الكامل ، غير المكدود . ان هؤلاء المشاهدين ، اذن لا ينبغي ابدا ان يهتموا بما تؤول اليه ، وسيلة الفن المستخدمة ، بل بما يحققه الموضوع الفني ، عن طريق الدراما ، كما هي ممثلة في الفعل ، المفهوم لدى الجميع . ولما كان يتوجب على الجمهوران يستمتع (بالفن) بغير بذل ادنى مجهود للذكاء الفني ، فان اهداف الفن يصيبها عطب شديد ، حين لا يحقق التمثيل الهدف الدرامي) .

ان بايروث هي محاولة لتطمين الحقوق الشرعية ، غير المعترف بها ، المختلف عليها ، في اغلب الاحيان ، حقوق الجمهور الذي سيصبح الفنان عضوا واعيا من اعضائه ، متجانسا وجدانيا معه،لا حقوق الفنان بصفته فردا منعزلا خارجا عن نطاقه. الا نعود هنا على نحو خطير جدا ، الى ما يبدو كلمات في الهواء ، في خاتمة المستقبل) حيث يتوحد الفنان المبدع بالممثل ، حيث يصبح او يتمثل (وحدة الانسان ، حين تتوسع لتتضمن في جوهر النوع الانساني ؟)

من اجل تحقيق هذا الانجاز ، كما رأينا في (فن المستقبل) و (الاوبرا والموسيقى) طالب ڤاغنر ، في مجموعة مؤتلفة من الفنون ، بوجود عاملين رئيسين : الشعر ، في اقصى حدوده ، متمثلا في الدراما ، والموسيقى ، في اقصى حدودها ، بصفتها مفسرة ومعمقة للفعل الدرامي . ففي احدى رسائله المثيرة للاعجاب ، التي وجهها ڤاغنر الى ماتيلدا فيزندونك ، يعرب عن سروره الصريح بفكرة مؤداها : انه لن يستطيع احد بجدارة ان يضيف شيئا مكملا لنظرية شوبنهاور في الموسيقى (لانه لم يحدث قط ان وجد انسان اخر ، كان شاعرا وموسيقيا في الوقت نفسه) ان هذه الموهبة المزدوجة هي التي سمحت له بتحقيق هدفه باسره ، ومن خلال امتلاكه لهذه الموهبة المزدوجة ، استطاعت افكاره عن الموسيقى والدراما ان تصبح مهمة واساسية

على نحو متساو تقريبا . اننا ، على الارجح سندرك معناها الامثل ، اذا لم نتناولها معا ، كما اصر عادة على تناولها ، بل ان نتناولها منفصلة ، حسب الامكان ، وسنبدأ كما بدأ هو باساس مشروعه ، بالدراما .

ان الدراما (الابداع السامي ، الواحد ، غير المتجزىء الذي خلقه الذهن الانساني) كانت ، كما نعرف موضع احتفالات اليونانيين بصفتها الدينية. انالمسرح الان ، شأنه شأن ما كان عليه في اليونان القديمة ، سجل للعصر وصورة مصغرة له . لكن ، ما اشد الاختلاف ! ففي اكثر الاقطار الاوربية جدية ، لايسمح بمعالجة الدين على المسرح ، (فضميرنا الشرير انزل مكانة المسرح في تقدير الجمهور الى حد اصبح من واجب الشرطة ان تمنع المسرح من التدخل في امور الدين ، في ابسط الحدود) ان الروح التجارية هي التي قتلت الفن في العالم الحديث . يقول ڤاغنر في (الاوبرا والدراما)(لقد انتقلت سلطة الذوق الجماهيري،في الفن الى الشخص.. الذي يأمر الفن ان يعمل من اجل مصلحته المادية ، مصرا على ان يكون كل تجديد في خدمة فكرته الرئيسة المحببة (المال) ولكن هذه الفكرة ليست فكرة جديدة بحد ذاتها . ان السلطان الآمر انسان (مادي) تافه . يقول ڤاغنر في مقالة (الجمهور والشهرة) – ١٨٧٨ – (انني اخذ في الاعتبارا ، اوضاع الفن الجماهيري ، في الوقت الراهن ، حين اصر على انه من المستحيل لاي شيء ان يصبح جيدا حقا ، اذا روعي مقدما حساب عرضه على الجمهور ، واذا كان هذا العرض المنوي تقديمه ، يتحكم في تخطيط المؤلف وتأليف الفن) وهكذا ينبغي للكاتب المسرحي ان يتحمل (عذابات كل الفنانين الاخرين ، مجتمعين في نفسه ذاتها) لان ما يخلقه لايصبح عملا فنيا الا (حين يدخل الحياة المفتوحة) اي ان يكون مرئيا من على خشبة المسرح المفتوحة . ومن هنا (اذا اريد للمسرح ان يتجاوب مع رسالته الطبيعية الرفيعة ، لابد له ان يكون متحررا تماما من المضاربة التجارية). واذن ،فالجمهور بالقياس الى الكاتب المسرحي هو جزء ضروري من مخزونه . كان اليونانيون يمتلكون مثل هذا المخزون بصفة فريدة ، كما كان الحال مع شكسبير وموليير ،وقد

امتلكه ڤاغنر في الموسيقى ، بعد نضال عنيف ، اما في الدراما فلا يزال الامر غير منته .

يشير ڤاغنر الى امر مهم ، منذ عهد اسخيلوس الى موليير ، مرورا بلوب دي ڤيغا وشكسبير ، وهو ان كل شاعر درامي عظيم هو دائما ممثل ، او انه يكتب لجيل من الممثلين . ثم يشير كيف ان في باريس ، حيث المسرح له قسط من الحياة الطبيعية ، لكل نوع من الفنون مسرحه ، وكل مسرحية مكتوبة لمسرح معين . هنا ، اذن ، الاساس المكين للفن الدرامي الذي لا يتحقق الا بالاعتماد الكامل المتبادل بين الشاعر والممثل ، حيث (ينسى) الشاعر (نفسه) حين يخلق شعره بمصطلحات الرجال والنساء الاحياء ، بينما الممثل يجرد نفسه من ذاته عند تنفيذ مقاصد الشاعر . يحدد ڤاغنر الدراما الشكسبيرية بانها (ارتجال متبلور ، متسم بالمحاكاة ، ذو قيمة شعرية من ارفع نوع) ثم يرينا (يقصد ڤاغنر) كيف يتوجب على الشعر ، من اجل بلوغ مرتبة الدراما ، ان يخفض جناحه للمسرح ، الا يعود شيئا مطلقا ، شعرا خالصا ، كما لابد له ان يتقبل العون من الحياة نفسها ، من الممثل الذي يحققها ، وفق مقاصدها . ان شكل المسرحية الشكسبيرية ، لن يكون مفهوما لدينا كالمسرحية الاغريقية ، بدون تعرفنا بالضرورات المسرحية ، التي تصوغ كلا منهما . ومع ان كلا منهما يتضمن شعرا ، هو ارفع الشعر واسماه ، لان الشكل يستمد وجوده من الشعر ، فان ايا منهما غير مفهوم ، كشكل شعري . ان فن الممثل يماثل (ندى الحياة ، حيث ينغمس الهدف الشعري ، ليعينه ، كما في التبدل السحري ليظهر كمرآة الحياة) .

كان الكورس ، في المسرحية الاغريقية ، يظهر في الاوركسترا ، اي وسط النظارة ، بينما الشخوص المقنعون ، يبدون في مستوى عال ، حيث يشاهدون ، في ايهام شبحي ذي جلال وابهة ، على خشبة المسرح . اما مسرح شكسبير فمنتصب وسط الاوركسترا ، في حين ان ممثليه الذين يمثلون وسط النظارة مضطرون لان يكونوا طبيعيين تماما ، لئلا يصبحوا موضع السخرية والتندر . اننا نتوقع ، منذ زمانه ، من الممثل ، بغض النظر عن الطبيعة ، قوة ايهام لابد ان تكون مطلقة .

ان الانسان مفسر لطبيعة او قرد مقلد لها • أما الممثل فهو القرد الذي يقلد الانسان ويفسره • انه (حلقة وصل الطبيعة ، التي من خلالها ، تثير فينا ام الوجود ، الواقعية المطلقة ، المثل الاعلى) والان يخطو ڤاغنر خطوة اخرى من الدراما الى الموسيقى ، التي يبررها في موضع واحد ، بانها تعرض صورة الحياة المنعكسة ، وهي المسرحية (المنغمسة في نبع الموسيقى السحري ، النبع الذي يحررها من واقعية المادة باسرها) وفي موضع اخر يلجأ بالتوكيد على : ان ما كان مستحيلا لشكسبير عمليا ، اقصد ان يكون الانسان ممثلا لكل ادواره ، ينفذه الملحن بكل توكيد ، لانه يتكلم الينا مباشرة من خلال كل موسيقي منفذ لعمله • علينا الا نقتفي اثره (يقصد ڤاغنر) في هذه التأملات • على اية حال ، ثمة نقطة واحدة اثارها في هامش متأخر على (فن المستقبل) لها اهمية ، بغض النظر من مقصده الخاص ، واعني اختيار الموسيقى كاختبار للدراما ، او محك لها • انه يتصور الكاتب المسرحي ممتعضا من تدخل الموسيقى ، فيسأله بالمقابل ما قيمة (تلك الافكار والوضعيات التي تصاحبها الموسيقى الخفيفة او المقيدة ، اذا توجب ان تبدو مزعجة ، ثقيلة ؟) تصور اية مسرحية ، وتصور اية مصاحبة موسيقية ، من النوع اللصيق او المتباعد لتتثبت من ذلك • يسعني ان استمع الى موزار ، في مصاحبة موسيقاه ، كأنها جو يغلف (سبيل العالم) لكونكريف بالسهولة التي استطيع بها سماع (كوريولان) بتهوفن ، استهلاله لـ (لكوريولانوس) شكسبير • اما (قوة الظلام) لتولستوى فهي بحد ذاتها موسيقى مأساوية مرعبة • اما مسرحيات ابسن باسرها ، فهل تتفق اتفاقا ملائما مع الاعداد الموسيقي ؟ • تصور الموسيقى ودوماس الابن ، وتذكر ، ان صوابا او خطأ ، ان مسرحية (بلياس ومليساند) لميترلنك لم تنجح على خشبة المسرح الا بعد ان عرضها ديوبسي موسيقيا •

ان اصل الشر كله ، في الفن الحديث ، ولا سيما في فن الدراما ، على ماوجده ڤاغنر ينبثق من واقع (ان الفن الحديث هو مجرد نتاج الثقافة ، وليس صدورا عن الحياة ذاتها) • ان الدراما التي تكتب بصفتها ادبا ، بعيدا عن المسرح ، وبوعي غامض بخصوص الممثل ، لاتستطيع ان تكون غير شيء ميت ، لايستجيب لاية حاجة • ان

العمل الدرامي الالماني الوحيد الذي فيه شيء من الحيوية ، هو (فاوست) غوتـه ذلك انه ينبع من مسـرح الدمى الشعبي • غير ان الممثلين الالمـان غير قادرين على تقديمه ، لان الشعر يجب ان يتلى بصورة طبيعية مطلقة ، بينما الممثل قد فقد سـر النطق بالشعر ، على نحو طبيعي • وهكذا لابد من تدريب الممثل ، لابد من تعليمه كيف ينطق • (الممثلون فقط قادرون على تعليم بعضهم الكلام • وسيجدون خير عون ، في رفضهم تمثيل مسرحيات رديئة ، مسرحيات تحول بينهم وبين التألق الذي وحده يستطيع ان يجعل فنهم نبيلا)• ان ڤاغنر لايكل ابدا من ابدا دينه لڤلهلمينه شرودر ـ ديڤرينت التي اوحت له ، على ما يقول ، بالرغبة في كتابة موسيقى جديرة بغنائها • هل كان صوتها مثار الاعجاب ؟ يجيب ڤاغنر : (كلا) (لم تكـن (صوتا) مطلقا ، لكنها كانت تعرف كيف تستخدم نفسها بصورة جميلة ، تاركة روحا انثوية اصيلة تنثال في اصوات معجبة ، بحيث لم نعد نفكر قط لا بالصوت (الانسانـي) ، ولا بالغناء ••• ثم يمضي قائلا (استطيع ان اشير قائلا : ان كل معرفتي بفن المحاكاة يعود الى هذه المرأة العظيمة ، ومن خلال ذلك ، استطيع ان اشير الى الصدق بصفته اساس ذلك الفن) •

ان افضل ما قدم ڤاغنر من خدمة للدراما ، في نظرياته، كما في ممارساته ، هو اصراره الذى برهن عليه بان المسرحية على المسرح هى الاساس بالضرورة• يقول « المسرحية المتكاملة ، في ادق المعاني حداثة ، ستكون بالتوكيد الاساس الوحيـد السليم لكل المحاولات الدرامية في المستقبل ، وان المسرحية لايجب ان تستند الى المسرح عموما ، بل ان اية مسرحية خاصة يجب ان تتكيف بمسرح خاص • لـم يستطع احد غيره ان يرى بكل ذلك الوضوح ضرورة (تكيف الاهـداف الفنيـة المؤمل تحقيقها) بـ (وسائل التنفيذ) الفعلية ، التي هي في حوزة الفنان • (حتـى ابسط الوسائل تساوى في تحقيق هدف فني، بحيث تجند نفسها للتعبير من خلال تلك الوسائل) وهكذا ، ليس بين العديد من خططه لاصلاح المسرح خطة واحدة لم تعن مقدما بتشييد دار للعرض ، مع ان دار الاوبرا في ڤينا كانت ماثلة امامه ، كما

كان مسرح (بهننفستيل هاوز) واضحا في بصيرته ، قبل ان يوضع حجر الاساس على الارض في بايروث • كان كلما تكلم عن المسرح ، فكانه يتكلم عن ضرب من ضروب الطقوس الدينية، وبتهيب‌ديني مماثل، انفجر في‌احدى مقالاته، في‌لهب من الجدل في‌قوله المتهيب :(لو دخلنا مسرحا، ونحن نمتلك شيئامن نفاذ البصيرة،لنظرنا الى امام ،الى هاوية شيطانية من الاحتمالات ،التي تتراوح بين اسمى الدرجات واخفض المستويات ••• هنا ، في المسرح الانسان بكامل وجوده ،باسمى عواطفه وادناها ،ماثل ازاء نفسه بعري مريع ، مدفوع بنفسه الى ارتعاشة الفرح ، الى طغيان الحزن ، الى الجحيم والسماء •• ان اعظم شعراء الامم وكل العصور تقربوا الى هذه الهاوية المرعبة ، في رهبة وانتعاش) اما العالم الحديث فهو يدفع بالسحرة السماويين خارج حافة الهاوية ليفسحوا المجال (لالهة الفظاظة المنتقمة ،للاقزام الثملة ، ذوي المسرات غير المشرفة) •

— ٥ —

قيل في العديد من الاحيان، انه ثمة تناقض في مفهوم ڤاغنر للموسيقى، في مختلف مراحل حياته ، ان الامر كذلك في الظواهر ، لكنه في الظاهر وحسب • ان قراءة شوبنهاور في زوريخ والبندقية ، في غضون تأليف (ترستان وايزولده) قد امدته بنظرية متكاملة ، او فلسفة (ترانسندنتالية) متساوية ، بصدد الموسيقى ، التي نقلها الى كتابه عن بيتهوفن ، مطورا اياها ، وفق طريقته الخاصة • والصحيح كذلك ،ان في اهم كتاباته السابقة ، كما في (الاوبرا والدراما) لم يتطرق الحديث الى اية نظرة (متسامية) بشأن الموسيقى ، وانما عولجت الموسيقى في الواقع ، باكملها تقريبا ،من حيث اعتمادها على الكلمات والفعل المسرحي • غير انه ينبغي ان تتذكر ان ڤاغنر كان يعنى بشكل خاص من الموسيقى ، بالموسيقى الدرامية ، وانه كان يجادل بفرض اقناع الناس الذين سبق لهم ان عنوا بالموسيقى بحد ذاتها ، بوجود احتمالات جديدة معينة تتعلق بوحدة الموسيقى والدراما •

ان كل شيء في كتابات ڤاغنر النظرية يتركز في بؤرة ، ومتى ما تم ذلك، فلا شيء يرى ، الا وله صلة بتلك البؤرة • انه في الواقع ، لايستطيع ان يرى الاشياء

في تفصيلات غير متماسكة . وهذا هو السبب في برمه من الموسيقى المجردة في تطوراتها الحديثة والادب (المجرد)متجاوزا احساس (فيرلين) حين صرخ
(Et tout le reste est Littèrature)
لهذا السبب ، فهو ليس قادرا على معالجة قضية منفردة ، كالمسألة اليهودية ، او معهد غوته ، او النقد الموسيقي دون تركيزها في بؤرة تتجمع فيها اشعة الفكر .

فكل فكرة ، بالقياس الى فاغنر ، تنبعث من ظروف معينة . اصبح احدّ الملوك صديقا له ، فراح يبحث بنفسه عن معنى الملكية ، في جوهرها ، واصلهـا ،قبـل ان يخمن الفكرة التي استطاع تطويرها ، من المادة التي يمتلكها.وهذا ماحدث بالقياس على جميع دراساته في العروق البشرية والدين والسياسة .

وحين كان يركز تركيزا تاما على وجه من اوجه الموسيقى ، كان يبدو قليـل الانصاف بالنسبة للموسيقى نفسها. اما كتابهعن بيتهوفن، فربما يبدو ظاهرة عرضية، يقظة نظرية لموسيقي احس بعظمة فنه باكملها . واذن ، من المفيد ان نعود الى احدى المقالات الصحفية التي كتبها فاغنر حين كان في باريس سنتي ١٨٤٠ و ١٨٤١ ،حيث سنعثر على اشارة الى بيتهوفن ، وهي متميزة عن كل شيء سيقوله بعد ذلك بصدد المعنى الباطني للموسيقى. فيسأل مثلا ، لماذا يتوجب على الناس (ان يشقوا بما لاطائل منه ،بخلط اللغتين الموسيقية والشعرية) في حين يرون (انه كلما توقف النطـق الانساني ، بدأت الموسيقى بفرض سلطانها) اما الرسم النغمي ، فيعترف بانه ربما يستخدم من باب التندر ، ولكنه ليس كذلك ، في الموسيقى التي تعتمد الالات ، فهي ما ان تكف عن ان تكون فكهة ، حتى تصبح سخيفة . انه يسأل (يعني فاغنر) في (سمفونية ايرويكا) اين (جسر لودي ، اين معركة اركول ، اين قوس النصر تحت الاهرامات ، اين الثامن عشر من برومير) . ان هذه الأمور ، لو وجـدت لانتظمت في (سمفونية بيوغرافية)تمثل عصره ، كما نعثر عليها في القصائد النغمية التي وضعها رتشارد شتراوس بمافيها منملامحالسيرةالعامة والسيرةالذاتية. الا ان بيتهوفن لم ير في نابليون جنرالا ، بل وجد فيه موسيقيا، و (فيمملكته) و (يقصد

مملكة بيتهوفن) وجد المحيط الذي يستطيع فيه ان يفعل الشيء نفسه الذي فعله بونابرت في سهول ايطاليا • ثم يعترف (يقصـد فاغنر) بان المزاج في الموسيقى يمكن استحداثه ، دونما التفات الى سبب خارجي ، لان الموسيقي ، هو في النهاية، انسان يستظل برحمة مزاجه ، في اختياره الغريزي وسط الاصوات التي يستمع من خلالها الى وقع اقدام الحوادث • الا ان هذه الامزجة حين تنتظم في الحركة انتظاما عميقا ، (حين تضطره الى الانتاج ، انما تتوجه الى الموسيقي في دخيلتـه وعلى ذلك ، ففي لحظة الالهام الخـلاق ، لا يعـود الحـدث الخـارجي هـو المتحكم في اللحـــن ، بل يصبح الاحساس الموسيقي هـــو المتحكم فيه ، مع ان الحدث هو الذي انجب ذلك الاحساس •) ثم ان ما تستطيع الموسيقى التعبير عنه في صوتها الشمولي ليس هو مجرد الفرح ، محض العاطفة او يأس الفرد، بل ان الفرح ذاته ، او العاطفة ، أو اليأس ، وقد تم رفعها جميعا الى اللانهائية ، تكون قد تطهرت ، بما (يماثل العالم نفسه)[1] •

الا نرى الموسيقى ، كما سبق ان رآها شوبنهاور بصفتها (فكـرة العالم ، ونرى الموسيقي الذي (يتحدث باسمى حكمـة ، بلغة لايدركهـا عقله)؟ ففـي الكتاب المعجب عن بيتهوفن الذى كتب سنة ١٨٧٠ يغوص فاغنر متعمقا في الموسيقى بصفتها موسيقى متجاوزا شوبنهاور الذي كان رائده • انه يرينا بيتهوفن ، وقـد احاط الصمت به ، كأنه (عالم يمشي بين الناس) ويرينا كيف ان فعل الموسيقى يحجبنا عن العالم الخارجي ، حيث نستطيـع ان نحلم ، كمـا لـو كنا متيقظين ، متحررين من الارادة الفردية ، متوحدين مع الطبيعة ، مع اعماق ذواتنا • يرينا الموسيقى وهي تمحو آيـة الحضارة ، كما يمحو ضياء النهار ضوء الشمعة •

(١) من الملاحظ ايضاً ان فاغنر ، في سنة ١٨٥٧ ، يقول في رسالة حول (قصائد سمفونية) لليست : (اسمع معتقدي : ان الموسيقى لن تكف ابداً ، وفي اي تحالف مهما يكن ، من ان تكون الفن المحرّر ، الارفع • ان ما تَلمَّح اليه الفنون الاخرى مجتمعة ، موجود في طبيعتها • فمن خلالها ، وفيها تصبح الحقائق التي لاشك فيها ، اكثر الحقائق مباشرة ودقة •

لقد بدا لفاغنر ان بيتهوفن اعطى لصوت الطبيعة ، تفسيرا كاملا ، بقدرما يستطيع ان يفعل ذلك كائن انساني . ثم يسأل ، ماذا يتبقى لموسيقى الالات ان تفعل لو ان المرء يرفض ما تقبله بيتهوفن في النهاية ، اعني الكلمات ، ولو ان المرء يرفض ان يصنع نسخة ثانية ذليلة من بيتهوفن ؟ . عندئذ ، لن تبقى المشكلة دونما حل ، لن تبقى غير القصيدة النغمية ، المشكلة التي سبق ان حظيت بالجواب الذي تبلور في الموسيقى التصويرية . لقد سبق لنا ان رأينا في (الاوبرا او الدراما) ماذا كان فاغنر يتصور في شكل الموسيقى التصويرية ، كما استخدمها بيرلويز . ثم يشير فاغنر في مقالة متأخرة عن (ليست) بتفصيل ادق ، كيف ان بيرلويز ، لم ينجح، في منهجه ، الا بخسارة الفكرة الموسيقية ، دون ان يعثر على فكرة شاعرية . فلم تعد الموسيقى قادرة على عطاء شيء غير (جوهر المضمون العاطفي) بينما يحاول بيرلويز ان يفرض الايحاء على الموسيقى ، بدون كلمات او فعل ، بدون مشاهد معينة في المسرحية . مهما يكن الامر ، فقد وجد ، (ليست) فهما موسيقيا اكثر اصالة، سواء اكانت ناجحة تماما ، ام غير ناجحة ، في ترجمة القصد الرئيس للقصيدة او قصد الشاعر ، ترجمتها بتعابير موسيقية ، وقد بدا له ذلك الامر متحققا في (سمفونية دانتي) حيث (تظهر روح قصيدة دانتي متألقة اصفى مايكون التألق) . ان خطر هذا الشكل الجديد ، على مايرى ، يبدو في محاولة القيام بعمل الدراما ، دون ان يصطحبها ما يصطحب الدراما من مستلزمات مرئية او مسموعة ، باستخدام مؤثرات غير واضحة قطعا ، لمجرد التأثير ، باستخدام التغيرات في طبقة الصوت ، التي استعملها الموسيقي في موسيقاه ، لاسباب محددة واضحة . انه ينصح الملحن بعدم تجنب المفتاح الموسيقي ، طالما ما يستطيع قوله ، يمكن قوله ، بواسطة ذلك المفتاح ، كما يرينا ، بممارسته الخاصة ، كيف كان يعنى بتطبيق قاعدته .

لاشيء اكثر امتاعا في تعليقات ڤاغنر على نفسه من تقريره في (اتصال مع اصدقائي) حيث يتحدث عن نضاله في سبيل الاصالة في الميلوديا ، وخيبته ، تحقيق الاصالة عن طريق البحث عنها ، وكيف ان الميزة التي كان يبحث عنها ، جاءته ، حين كان قد تخلى عن كل فكرة ، عدا التعبير عن معنى الكلمات او الوضع الذي يريد التعبير عنه • يقول (ڤاغنر) : (لم اعد احاول البحث عن قصد ،بغية الوصول الى الميلوديا الاعتيادية، او محض اللميلوديا وانما اتركها تنهض بصورة مطلقة، من التعبير العاطفي للكلمات انفسها •) يمكن مقارنة هذا الكلام باحدى مذكرات كوليردج الحكيمة (يجب ان يكون الشعر الدرامي شعرا خبيئا في الفكر والعاطفة، لافكرا وعاطفة متنكرين برداء الشعر) •ان ڤاغنر وكوليردج ،الاستاذين العظيمين في التقنية ، يعلماننا ، على نحو متساو ، انه لايمكن انتاج اعظم فن ، الابترك الفن نفسه ليعود الى تلك الطاقة البدائية ،التي تعمل وفق قوانينها،دونما وعي باي شيء، غير الحاجة الى التعبير الصادق الجميل •

ثم ان في كتابات ڤاغنر عن الموسيقى ، قسما معينا يتميز بالعنف الجدلي ، ليس في هجماته الواسعة ، كما في مقاله (اليهودية في الموسيقى) حسب ، بل بالقياس الى ملحنين فرديين • وباستثناء ملاحظاته الساخرة التي صبها على مقطوعة (القديس يوحنا) لبرامز ، التي تبدو محض انفعالات شخصية • يعسر وجود شاهد واحد ان العنصر الشخصي لم يخضع وبدقة لمفهوم الانصاف ، في التمييز بين الصواب والخطأ في الموسيقى • ان الموسيقيين الذين هاجمهم ، كانوا دائما من هؤلاء الادعياء ، كميربر، الزرزور الذى يلتقط دودة الارض ، التي ينكشف الاخدود عنها ، او التافهين كـ (المريض) غونود ، او هؤلاء الذين انقلبوا على اعقابهم (كالمنتفخ) شومان ، في اخرياته ، او السطحيين الذين اضروا الفن بسطحيتهم كمندلسون ، حتى انه قال : (اتصور نفسي وانا امعن النظر الى هاوية من السطحية الحقيقية ، كأني انظر الى فراغ تام) •

غير انه منصف ادق الانصاف بالقياس الى موسيقي كروسيني الذي تـرك عبقريته تنجرف مع التيار[1] ، لانه كان انسانا طائشا ، انانيا . كما يجد الاخلاص والاتجاه الصحيح لدى صاحب موهبة غير متكاملة ، كسبونتيني . كذلك يلتقط من اكوام الاوبرات الفرنسية التافهة ، عملا واحدا ، فيه شيء حيوي ، وان لم يكن متميزا ، في (ماسانيلو) لاوبر . وبالرغم من الاختلافات الشخصية والعاطفيـــة الخاصة ، كنا دقيقا كل الدقة ، في تحليلـه لعبقريـة بيرلويـز المتاقضـة ، وفي تشخيصه لعبقرية (ليست) التي اسيء فهمها . الا انه لـم يكن قادرا على رؤيـة تجاوز مادون تصويبه ، اوزيف دون محاولة اقتلاعه.وفي رسالة ينصح فيها محرر مجلة موسيقية جديدة ، يطالبه قبل كل شيء باعلان الحرب على الموسيقى الفارغة، التافهة ، التي جعلت صناعة منفصلة ، الموسيقى التي تقتفي القواعـد ، مـن غير ان يكون لها سبب اخر للوجود . انه يكرهها كما يكـره (الاوبرا الفخمـة ، ذات الخشخشة والبهرجة ، والبريق والوميض ، عرضها !) وكما ينبغـي لك ان تنسف مبنى لتشيد في مكانه مبنى اخر ، فان ڤاغنر تصدى لكل كبيرة وصغيرة ،في (تجارة الفن) في العصر الحديث ، معرفا محددا ، او موجها الادانة ، ولم يقـل كل ماينبغي قوله على نحو صادق وحاسم ، في نقد الاوبرا ودور الاوبرا ، وتنفيذها ومسرحتها فحسب ، بل قام بخدمة خاصة تميزت اغلب الاحيان ، بالاشراف على الموسيقى عموما ، باصراره على الاداء السليـم للموسيقى الاوركسترالية . اننـا مدينون لفاغنر ، فيما يمكن ان يعتبر ثورة في فن القيادة الموسيقية .وفي مشروعه لانشاء مدرسة للموسيقى في موينخ (١٨٦٥)يندب ڤاغنر حظ المانيا بقوله : (لدينا اعمال كلاسية ، لكن ليس لدينا ، الى الان ، تنفيذ كلاسي لها) ثم يرينا ، من خلال غياب (كونسرفاتور) وطني ، كيف لاتوجد تقاليد موسيقية في المانيا ، تستطيع مثلا

(١) يعتبر كتاب (ذكرى روسيني) الذي كتبَ ١٨٦٨ من ادق واعمق ما ورد في النقد ، وفيه يعرض روسيني بصفته الممثل الاصيل لعصره السطحي ، كما يمثل كل من لستيرنا وباخ وموزار عصره بشيء من (الجهد الواعد) .

تنفيذ اعمال موزار كما فعل كونسرفاتور باريس ،حين احتفظ بانجازات كلوك. اما بالقياس الى بيتهوفن ، فالوضع اسوأ كثيرا ، لانه (من الوقائع الثابتة ، ان بيتهوفن نفسه لم يستطع الحصول قط على تنفيذ ملائم تمام الملاءمة لاعمال الصعبة) وهنا ، ايضا ،يشير كيفان (كونسر ڤاتور) باريس امضى ثلاث سنين في دراسة السمفونية التاسعة ، وكيف كانت مثل هذه الدراسة ضرورية ، معتبرا ،في مثل هذه الحالات الكثيرة (ان فكرة الاستاذ لا يمكن ان تحظى بالتعبير الحقيقي المدرك، الا من خلال تركيب وتعديل ، بابلغ مايكون الذكاء والبراعة والارهاف ، في تناول التعبير الاوركسترالي) • ففي مقالته المهمة جدا ، سنة ١٨٧٠ ، تحت عنوان (القيادة الموسيقية) وفي دراسات منفصلة ، عن عزف السمفونية التاسعة يوضح تفصيلا ما هي (المقتضيات الجديدة للعزف) التي (تتساوق مع استعمال بيتهوفن غير الاعتيادي للتعبير عن الايقاع) ومع ظلالها الاوركسترالية البالغة الدقة ، ومع تلك الاغلاط العملية ، في المقطوعة الموسيقية التي غض النظر عنها ، لانه لم يستطع الاستماع اليها • ويرينا كيف انه ليس بتهوفن فقط ، بل ڤيبر نفسه ،(في درسدن، حيث قاد الاوركسترا) لم يحظ الا بدرجة سرعة مغلوطة تاما وكيف اسيء الى كلوك وموزار ، لان الدرجة كانت سريعة مضاعفة او بطيئة مضاعفة كذلك • وفي تفصيل اوسع ، يوضح (وهو يكتب من المنفى) حيث كان غير قادر على الاتصال الشخصي بالموسيقيين كيف يمكن ان تقدم استهلالاته الموسيقية ، والسبب الذى يمكن في كل ظلال التعبير • ان جمهرة قليلة من اقسام كتاباته عن الموسيقى ثمينة كهذه الارشادات التقنية ، كما ينبغي ان تتذكر ان قواد الفرق الموسيقية الالمان باسرهم ، يعود منشأوهم الى ڤاغنر ، من بيلوف الى ڤاينكارتنر ، اما رختر ، وهو اعظمهم فقد كان متأثرا الصق التأثر بنفوذه• وهكذا لم يصلح ڤاغنر الظروف الفعلية للموسيقى، ولم يخلق موسيقى جديدة ، معجبة خاصة به فحسب ، بل اصلح كذلك التفسير الموسيقي الذي لو بقي على الورق ، لما استطاع احد الاستماع اليه ، وفق مقاصد الملحن •

ان ڤاغنر ، اكثر من اي فنان في عصرنا ، تصح مقارنته بفنانـي (النهضـة) المتعددي الجوانب . الا ان هذه المقارنة يجب ان تتمم من باب التناقض والاختلاف. فالمواهب اللامحدودة لهؤلاء لم تنته الى تركيز في وحدة ، ذلك ان كل موهبة حتى لدى ليوناردو تتخذ سبيلا مختلفا ، كما ان الرسـم والعلم والادب والعديـد من تفسيرات الطبيعة وصياغتها ، لم تنسجم في اي مكان ، في وحدة ، او لم تبن في كيان واحد . اما لدى ڤاغنر ، فالموسيقي والشاعر ، والكاتب المسرحي ، والمفكر ، والاداري يعملون جميعا من اجل هدف واحد ، ويبنون كيانا واحدا لا مضيعة لاية موهبة ، ولا تضحية لاية موهبة من أجل اخرى . ففي هذا الامر يتبين تفرده ، بصفته انسانا عبقريا ، وفي هذا يتحقق تبرير خلقه في الطبيعة . وسواء اقتفى (فن المستقبل) الخطوط التي وضعها ڤاغنر ، ام لم يقتفها ، وسواء ان لم يرض بتهوفن الاحساس الموسيقي تمام الارضاء من جهة ، ولم يرض شكسبير الاحسـاس الدرامي ، من جهة اخرى ، وسواء تم التثبت من امـور اخـرى في المانيـا ، فان تربة الموسيقى ، التربة الوحيدة التى لم تتأصل الدراما فيها ، تقتضـي الموسيقى ان ترفد الشعر الدرامي بالحياة . كل هذا لا يهم الا قليلا . ان رجـلا عبقريا في العديد من الفنون ، قد استطاع بعمله ، ان يجمع هذه الفنون في وحـدة لم تتحق من قبل . وفي تركيبه لهذه الفنون ، منح العالم فرحا ، لايستطيع الا القلائل من ذوي العبقرية الخاصة ، ان يمنحوه ، بعملهم في اي من هذه الفنون . لو اردنا العثور على مثيل لهذا الانجاز لتحتم علينا ، أن نعود بابصارنا الى اليونانين ، الى عصر اسخليوس وصوفوكليس ، حتى هنان فلن نجد مثيلا له لانه ، لـو كان الشعر بمستوى اعلى كثيرا من مستوى الدراما الموسيقية لدى ڤاغنر ، فمن المؤكد ان الموسيقى كانت اوطأ شأنا ، بمقياس كبير . ان الحديث عن المستقبل كـلام فارغ . ولكن ، ونحن في بداية القرن العشرين ، هل لنا الا نعترف ان الفن النموذجـي في القرن التاسع عشر ، الفن الذي سيذكرنا بذلك القرن ، على الارجـح ، كـان فن رتشار ڤاغنر في الموسيقى والدراما ، على حد سواء .

دبليو – ب – ييتس

كان دبليو • ييتس (١٨٦٥ – ١٩٣٩) شاعرا عظيما يعز علينا التغاضي عن اسهاماته في المسرح • ومع ذلك ، فلا بد ان يعد واحداً من قلائل اداريي المسرح في عصرنا ، الذين كان لادارتهم تأثير ثقافي غير مرموق • اما نظراته في الدراما ، فبالكاد يمكن اعطاء حقها في هذه المختارات • بينما يكمن فعل ذلك بالقياس الى فلسفته في المسرح ، وبهذا القصد ، في ذهننا ، وفرنا هذا المقتطف •

يقول ييتس : (اخذت العنوان من كتاب لرومان رولان عن بعض التجارب المسرحية الفرنسية • ان (مسرح الشعب) لا يعني بالضبط (المسرح الشعبي) • نشرت المقالة في (آيرش ستيتسمان) خريف سنة ١٩١٩ • اما المقتطف من كتاب رولان ، فمتضمن، في هذا الكتاب ص ٤٥٥ • ستعرف القارىء بمسألة المسرح والديمقراطية ككل ، من خلال ييتس ورولان • كما الحقنا هنا مقالة قصيرة من كتاب (مسرحيات ، تمثيل وموسيقى[1]) بقلم ارثر سايمونز ، احد افراد حاشية ييتس • انها معروفة ، على نطاق ضيق ، غير انها مفعمة بالكثير من الافكار السائدة في المحافل الييتسية قبل نصف قرن من الزمن • ان اختيارنا لها ادعى للمعقول ، من اعادة طبع ما سبق ان ظهر عن ييتس في مجموعات كمجموعتي توبي كول (كتاب مسرح يتحدثون عن الكتابة المسرحية) وتنقيح هنري بوبسكن لكتاب باريت•ه • كلارك (نظريات اوربية عن الدراما) •

---

(١) لندن : دكورث ، ١٩٢٨

مسـرح الشـعب

دبليو ــ ب ــ ييتس

رســالة الى السيدة غريغوري

عزيزتي السيدة غريغوري ــ كنت من سنين قريبة العهد ، قد قمت بكل ما هو مجهد ، باعث على القلق ، في الاشراف على (مسرح ابي) تاركة لي حرية اتباع ما يحلو من افكاري • لذلك ، فمن الحق ان اتوجه اليك برسالتي هــذه ، التـي ساوضح فيها لسا معك ومسامع الآخرين ، بعض الافكار التي حدت بي الى الاعتقاد ان مسرح (ابي) لن يستطيع ابدا اداء ما نؤمله فيه • لقد بدأنا بانشاء (مســرح الشعب) وقد نجحنا في ذلك • ولكنني لم اعرف ، حتى الى وقت قريب جدا ، ان ثمة امورا عزيزة على قلبينا معا ، لا يستطيع (مسرح الشعب) انجازها •

\- ٢ -

ان استغلال حياة الطبقة الغنية ، امام اعين واذان الفقراء وانصاف الفقراء في المسرحيات والروايات الشعبية ، في الملهاة الموسيقية ، في صحافة (الموديلات) في السينما في صور (ديلي ميرور) ليس غير صورة مزيفة عن حياة الاغنيـاء ، واذا لم تكن كذلك ، فانها ستبرز ضربا من الارهاب الاحمر • انها تفقر الخيال وتسفه ، وكأن غرضها الحيلولة دون الحسد ، وتزكية حياة كلها مظاهر وتسرع ، انفعـال بغير عاطفة ، بغير عقل ، حيث لاشيء فيها كالح متجهم ، متفرد • ان المسرحيات والروايات اقل خبثا ، لانها ما تزال رومانسية ، قديمة الطراز ، ومع انها رخيصة عراها البلى ، الا ان فضتها لم تزل محتفظة برونقها ، لكنها مسلوبة الحدة والعقل ، بحيث

لا تستطيع ان توصل سحر اي من العقل والعاطفة ، كما هما موجودان فيمن يراد تمثيلهم • هذا الاستغلال كله فساد تنامى مؤخرا بيننا من ضرورة تاريخية جعلت الاثاث والملابس والعقول ، باستثناء الطبقة المرفهة والمثقفة ، نسخا مكررة وصورا زائفة •

لقد وضع شكسبير على المسرح ملوكا وملكات ، شخوصا تاريخية واسطورية عظيمة • كان كل شيء يحيط بهم واقعيا ، باستثناء ظروف حياتهم التي ظلت غامضة موجزة • ولما كان ذهنه واذهان نظارته معنية بالعاطفة والعقل ، في لحظة اتحادهما وحدتهما العظيمة ، فأنه لم يستطع ان يكتب خير ما كتب ، الا عندما كان يتناول الذين كانوا مسيطرين على جهاز الحياة • ولو كانت تلك الآلة مسيطرة عليهم ولو كانت العاطفة والعقل متشابكين بفعل التعقيد والتفصيل لما استطاع ان يسمو الى تلك الوحدة ، التي تلهب الكون باسره ، على رأي سويدنبورغ ، حين تحدث عن زواج الملائكة •

وبما ان جماهير غفيرة ، قد تبدلت بفعل الثقافة العامة ، فاصبحت ترنو على الدوام الى مهمة موضوعية معينة ، فأنها اخذت تعثر على الواقع في الآلية وحدها[1]• ومن هنا ، اخذ فننا التجاري الشعبي يستعيض عن لير وكورديليا بمليونير حقيقي واميرة حقيقية ، في سبيل ان يجعلهما جذابين ، بالاصرار المستمر ، على انهما يملكان ما تستطيع الثروة شراءه ، او بالحري ما يستطيع الرجال والنساء الاعتياديون شراءه فيما لو كانت لديهم تلك الثروة • ان نظارة شكسبير ، في المقاعد الخلفية ، يرقبون المسرح بانفعال مرعوب ، بينما ، ربما ينظر العامل البريطاني الى صور اللوردات والسيدات ، باعجاب لا حدود له ، وهو يشعر شعورا مُرضيا ، انهم سيُسلبون ذات يوم ويقتلون قبل ان يموت هو •

---

(١) قرأت في مكان ما احصائيات ترينا كيف تتلازم الثقافة الشعبية مع تناقص نظارة شكسبير • قبل ان تبدأ تلك العملية ، كانت كل مدينة كبيرة مشغولة بتمثيل شكسبير ، على نحو مستمر متواصل •

ثم ان تحويل الفلاح البسيط والمواطن الاعتيادي ، والناس الاقل قيمة الى موضع سخرية وهزء ، يزيد سرورنا ، حين تبدو القوة الروحية العظيمة المشخصة غير طبيعية ، حين تنفرد العظمة بالاغنياء فحسب • في غضون مرض ألمّ بي مؤخرا قرأت روايتين شعبيتين ، استعرتهما من الخدم • كانتا قصتين جيدتين ، تعزيت بهما بعض الشيء عن النوم الذي عزّ علي ، لقد مضت عليّ مدة طويلة قبل ان ارى بوضوح لماذا يكون كل من يحصل على اقل من الف جنيه سنويا موضع ملهاة ، وكل من يحصل على اقل من خمسمئة موضع مهزلة • حتى روزنكرانتز وغلدينستيرن ، رجلا البلاط ، العظيمان ولا شك في عالمهما ، ليسا غير بهرج بالقياس الى هاملت ، لان شكسبير لا يعنى بالواقع الموضوعي ، اما نحن الذين لا نعنى بشيء عنايتنا بالواقع الموضوعي ، بقدر ما نكون من ابناء عصرنا ، فلا مفر لنا من ان لا نسمح للاسلوب العظيم كي يفسدنا •

ان الحرفي او صاحب الحانوت الصغير ، يشعر ، على ما اعتقد ، حين يرى اناسا على مسرح (ابي) من مهنته نفسها ، انهم يمثلون ، كما لو كان هو سيمثلهم ، ان كانت له موهبة التعبير • انا لا اعني انه يرى حياته مبسطة هناك ، بغير مبالغة لان المبالغـة انتقاء ، وكلما كـان الفن اشـد عاطفية ، كان الانتقـاء اوضـح تبريـزا ، لكنـه لا يشـعر كمـن يخطـيء سـبيله الى مقعـد غيره • ان كـان المعـروض مسـرحية كوميدية ، فسـيضحك على اناس مضحكين ، اناس في شخصيتهم شيء من التشويه ، اما مرتبتهم في الحياة ، فلا تبدو مضحكة • احسن القصص التي استمعت اليها خارج (المسرح) كانت قصصا سردها لي فلاحون او ملاحون ، حين كنت صبيا ، وقد استمعت الى قصة اوقصتين من رفاق سفر ، في عربات القطـار ، كان معظم تلـك القصص يمتـاز بالرومانس ، رومانس طبقة وقدرتها الفريدة على المغامرة • ان مسرحنا ، مسرح الشعب ، بمعنى من المعاني ، لا يستطيع مجرد مسرح تعليمي ان يكونه ، لان مسرحياته ،

الى حد ما ، جزء من الخيال الشعبي • يحدث ، اغلب الاحيان ، ان الرجل والمرأة ، فيما اذا ترعرعا في احضان الطبقة المالكة ، او الطبقة الحرفية ، لا يعرفان طبقة غير طبقتهما ، تلك الطبقة التي تكاد تكون واحدة ، في ارجاء العالم كافة والتي سبق ان كتب عنها من قبل العديد من الدراميين بحيث يتعذر علينا تقريبا ان نرى اوضاعها الدرامية بام اعيننا ربما تكون هذه الاوضاع الدرامية قد استنفدت ، كما يعتقد نيتشه ان الكون سيستنفد يوما ما ـ ولن يتبقى شيء غير اعادة التركيبات نفسها مرة بعد اخرى •

حين يرسل مدير (ابي) مسرحية الينا ليستمزج رأينا ، ويحل دوري لقراءتها ، فاذا كانت المسودة ، او رسالة المؤلف المرفقة بها ، تنبىء عن حياة مرفهة ، يستبد بي التحيز والتحامل • احسب انه لن يكون ثمة رصد حي للشخصية ، لااحساس بالحوار ، كل ما هناك سيكون شيئا ادبيا ثانويا ، وفي احسن الاحوال ، ما يدعوه روزيتي (تأملات ذاتية ، مسلوبة الروح ، لمهارة انسان ما) • ومن جهة اخرى ، ان اخذت مسرحيات (ابي) طريقها للاستنساخ ، فاحد الذين تعلموا في مدرسة وطنية ، يجعلني اتوقع حوارا ، حوارا كتبه بعض من يعجب بالحوار الجيد ، قبل ان يراه مكتوبا على الورق • ربما كان التأليف ضعيفا ، لان الطالب محظوظ ، الا ان المسرحيات التي يتعذر اصلاحها بسبب الكتابة المفككة والحشو ، كانت تتضمن ، في اغلب الاحيان ، شخصية ما ، او حوارا ما • يظل هذا او ذاك ، ذاكرتي ، العديد من السنين • الفضاظة موجودة في اغلب الاحيان ، من اول وهلة ، وهي ما زالت كذلك في مشاهد الحب الكوميدية ، التي نرفضها بصورة قاطعة ، وثمة دعاية في معظم الاحوال ، بما فيها من تشويه ، الا ان هذه الامور تظل سهلة ، اذا ما تعرضت للحياة ، وكأنها خلق جديد • قبل كل شيء ، وبالرغم من سخريتك ، كنت انصح بقراءة شيء من ابسن وغالزوروذي ، الا ان احدا لم يستفد من تلك القراءة او اي شيء اخر ، باستثناء جمهور (ابي) ورفضنا هو محض دعاية ومحض تقليد للزاوية الكوميدية في الصحافة • ان

درامينا ، انا لا اتحدث عن عملك او عمل (سنج) بل عن هؤلاء الذين آتيناهم الفرصة ، التي تقدمت بها انت وسنج وانا ، اجادوا واحسنوا ، لا عندما اصبحوا عيونا وآذانا وأذهانا ، مصابيح مدخنة ، كما رغبوا احيانا ، بل حين اصبحوا مرايا مجلوة .

اما ممثلونا فهم ايضا ، غدوا اكثر حيوية واثارة ، لانهم عكسوا حياة معروفة لديهم شخصيا . اما ، في السنين الاخيرة ، منذ اضطر مديرونا الى انتقاء الشابات والشبان المتعلقين بالمسرح ، من هؤلاء الذين شاهدوا العديد من الممثلين ، وربما لم يشاهدوا حياة غير حياة الطبقة الحرفية ، فالامر اصبح اكثر صعوبة ، مع ان الممثلين نضجوا على نحو اسرع ، ليتمكنوا من شد قبضتهم على التمثيل الحي المثير القديم . حاولت ان اعود بفكرة حسنة عن مدير معين مؤخرا ، لكنني لم استطع قط ، ذلك انني الححت عليه ان يختار بدلا من اختياره المعتاد ، شابا او شابة من حانوت صغير ، لم يعلق المسرح بذهنه ، من قبل قط . احسب انني قلت ضع الاسماء جميعا في قبعة وانتق اول اسم يبرز . حدث ان احد ممثلاتنا الاوائل ، كانت مجيدة جدا ، في دور العجوز (الراكبون الى البحر) ولم تكن قد سافرت الى (آران) لم تعرف غير دبلن ، من المؤكد انها لم تكن موضوعة في ذلك الدور ، من المؤكد انها خلقت ما خلقت اعتمادا على الخيال ، على ما اظن . غير انني حين سألتها (كيف حدث ذلك ؟) : « حاكيت جدتي العجوز» ان هذه الموضوعية بالتوكيد ، هذا الخلق من المشاركة الوجدانية ، من الرصد ، لا من العاطفة ابدا ، من الحلم المتفرد ، هي التي جعلت ممثلينا ، في احسن احوالهم، كوميديين عظماء ، لان الكوميديا معدومة العاطفة .

كنا الاوائل في خلق (مسرح شعبي) ، وقد نجحنا ، لاننا لم نستغل اللون المحلي او الشكل الدرامي المحدد الذي يمتلك جدة وقتية ، بل لاننا عملنا اول ما عملنا ، شيئا كان العالم مؤهلا له ، سينجز في العالم كله ، بصورة اكثر اكتمالا . ان هذا الشيء يتمثل في جعل الطبقات الخرساء ناطقة ، كل طبقة

بمعرفتها الخاصة عن العالم ، بكرامتها ،موضوعية كهذه باكملها، منبثقة من موضوعية الدائرة الحكومية والمعمل ، من الصحيفة والشارع ، من جهاز الدولة والسياسة •

— ٤ —

ومع ذلك ، لم نشرع في خلق هذا الضرب على المسرح ، اما نجاحه ، فكان بالقياس على احباطا وهزيمة • ان دانتي ، في احدى فقرات (convito) التي اعتقد انها اول فقرة في السيرة الذاتية المثيرة للمشاعر في التاريخ الادبي ، لانه ليس ثمة شيء لدى القديس اوغسطين يتجاوز الشكلية والتجريد ، يصف فقره ومنفاه ، فيحسب ذلك اسوأ طالع له ، لانه قد عرض نفسه على ايطاليا كلها ، ناشرا معايبه الانسانية ، ذلك ان الناس الذين كانوا يحترمونه بصفته شخصا مغمورا غير معروف ، لم يعدوا يحترمونه • ولما لم تكن لديه وسائل العيش لتمنحه الانفراد ، لم يتيسر له ذلك الانفراد ، لذلك يوضح ان الناس الذين كان ينبغي ان يعثر عليهم كانوا قلائل ، لا يتجاوزون اصدقاءه الخُلص • اما دراسته فقد انحصرت في وحدة الكيان الانساني ، في اخضاع كل الاجزاء للكل الموحد ، كما هي الحال في الجسم الانساني المتناسب المتكامل • اما تحديداته الخاصة للجمال ،فلم تتطرق الى وحدة الاشياء في العالم كما وصفتها ،ومن ثم ،كاي من الذاتيين ، انكمش من الاتصال بكثير من الناس ، بسبب ما كان عليه من وضع ، وما كان عليه الاخرون من اوضاع مختلفة • ولو كتب مسرحيات لكتبها من فكره الخاص وعاطفته الشخصية ، راصدا الشيء القليل من حديث زمانه مستعملا اليسير منه ، ان لم يكن متجاوزا اياه تماما ، وسواء كتب في الشعر ام النثر ، كان اسلوبه متباعدا ، موسيقيا ، يعتمد الاستعارة ، تخالطه العراقة • اننا نقف على الحافة بين العراء والعراء ، بين ما نرصده من خلال حواسنا ، وبين ما نستطيع تجربته • وفننا دائما هو وصف هذا الامر ، او ذاك • اما اذا كان فننا منبعثا بصورة رئيسة من تجربتنا ، فنحن بحاجة للحديث المدروس ، والرموز المقبولة ، لان جميع هذه الاشياء التي لها اسماء تجدد التجربة ، سبق ان واكبت التجربة عدة مرات •

ان احدى الشخوص ، في احدى روايات تورجنيف تذكرنا بنفسها بعبق العقيق الاحمر الذي كانت تتزين به ، والشعر هو كل زهرة تذكر بعاطفة ، بينما النثر ليس سوى زهرة قد غادرتها الذاكرة ، اما العلم فهو زهرة مضغوطة ، يكفي ان تُتَوّج بها عروس باريس ، او عروس بيليوس • لا الشعر ولا اي فن ذاتي ، يستطيع ان يبقى على الزمن ، الا اذا كان الناس يسهمون في معرفته التقليدية على نحو ما ، المعرفة المكتسبة في الدعة والتأمل • حتى برنز ، باستثناء تلك الاشعار الشعبية التي تنتفي فيها التقاليد ، كانتفائها في الشعر الحديث ، كان يتناول الموضوعات الآنية ، شأنه شأن لونكلفو، ولذلك فهو لم يكن مؤسسا لسلالة ، بل كان خاتمة سلالة •

ان مثل هؤلاء الناس يستطيعون انيسحبوا الجمهوروراءهم ،لان ظروف الحياة تغيرت ببطء ، ولانه لم يعد الا قليل ما يبلبل التأمل ، وهكذا فالناس يعيدون الاشعار والقصص القديمة ، ومن هنا يسهم المتعلمون والبسطاء في التلميحات والرموز • حيثما كان البسطاء جهلة ، فانهم على استعداد للتعلم ، وبذا يصبحون قابلين للتلقي ، او حتى التظاهر بالتعليم ، كالمهرجين في قصيدة القرون الوسطى ، التي تصف وصول حجاج تشوسر الى كانتربري ، الذين يبدون سادة يتظاهرون بمعرفة الاساطير في النوافذ الزجاجية الملونة • لقد كان شكسبير اكثر موضوعية من داتني ، لان العالم ينبغي ان يتحرك • ومع ذلك فمن المؤسف ان الذاتية كانت مستولية عليه ، ومن هنا ، فقد كتب اثناء الازمة الاخيرة للتاريخ ، الازمة التي مكنته من استحداث مسرحه الخاص • كان لدى الناس الاعتياديين الكثير من الاغاني والقصص التقليدية ، بينما البلاط والجامعة ، تشغلان لديه حيزا كبيرا من الاهمية ، كما كانا يشغلان اهتمامه ، ذلك الاهتمام الذي لم يشاطره فيه تشوسر قط ، في الشخوص الدرامية العظيمة ، في الرجال والنساء الذين تناولهم بلوتارك ، الذين جعلوا من موتهم طقسا من طقوس العاطفة • وماهي العاطفة ، ان لم تكن توتر الوجود الانساني ازاء عقبة تربك وحدته ؟

انتِ وانا وسنج ، دون اعتبار للزمن ، شرعنا في اعادة مسرحة شكسبير مرة

اخرى ، او ربما بالحري مسرحة صوفوكليس • حدثتك كيـف ان الشبان في الجمعيات الارلندية وما اشبه ، ، كانوا ، يوم كنت في العشرين من عمـري ، يقرأون لبعضهم صحفا تتناول الاسطورة الارلندية والتاريخ الارلندي • وسرعان ما اكتشفت انت بالذات اللغة (الغالية) التي كانت وقتذاك شيئا ضعيفا ، فعلمـت نفسك الارلندية • في (سبدال) او بالقرب منها ، غنانـا صـاحب خـان اغانـي (غالية) جديدة كل الجدة ، من انتاج القرية ، ومع انها لم تكن ادبا ، الا انهـا كانت تمتلك السذاجة والاخلاص • اما الكتاب ، الذين لم يعنهم الذكاء في شيء فقد حاولوا ان يعبروا عن العاطفة ، المأساوية او الفكاهية ، والفرائد العظيمـة • فمثلا ، ان (حزن قلب الفتاة) التي كتبت ، وفق الحوار نفسه ، والاسلوب عينه ما زالت تغنى • نحن نعرف ان اغاني ملاحي (التيمس) في عصر اليزابيت ، اغان فريدة اذا اقتضى الامر تسمية هؤلاء الملاحين، لان صلاتهم بالفرائد العظيمة هي الصلة ذاتها• هذه الاغاني الغالية، تختلف الاختلاف كله عن اغاني (ميوزك هول) في ايقاعها الذكي الجذاب ، الذى تصطنعه بعض الاذهان الموضوعية ، كأنه عمل مخترع او مخبر صحفي • في تصورنا اننا قادرون على اعادة الحياة الفوكلورية الى دبلن واستعادة الاحساس الوطني وفي الحياة الفوكلورية بعث لحياة القلب المتفهم حسب تعريف داتني ، باعتباره اكثر الاشياء استنباطا ، الا ان العالم الحديث اقوى كثيرا من اية دعاية ، وحتى من اية ظروف خاصة ، فكان نجاحنا يتمثل في استطاعتنا خلق مسرح للذهن واقناعا للممثلين الدبلنيين ، على ان يفكروا في عملهم او حرفتهم او طبقتهم ، او حياتهم ضمن تلك الطبقة ، طالما كانت ستارة المسرح مرفوعة ، بالقياس الى ارلندا ككل • ومن هنا ، ففي العديد من ساعات المساء كان هؤلاء يمتلكـون عيونا حديثة موضوعية •

ان الطبيعة الموضوعية والطبيعة الذاتية ممزوجتان في نسب مختلفة كالاجزاء الظليلة والبراقة في اوجه القمر • لم يكن لدى داتني سوى القليل من الظـلال ، بينما كان شكسبير حائزا على قسط كبير منها • في حين انت وسينج ربما تماثلان القمر ، وقد تجاوز ربعه الثالث ، ذلك انك تمتلكين فكاهة دائمية ، والفكاهـة

جزء من القسم المظلل ، كما تمتلكين رصيدا من الملاحظة والمنطق المستند الى الحياة الحقيقية • انك وهو ستقبضان على ناصية جمهورنا • الا ان كلاكما استخدم باستمرار نصيبا من ضوء القمر ، كما كان لكل منكما اسلوب مدروس وعاطفة ، وطريقة خاصة في الرؤية ، بحيث انكما لن تجدا استجابة كاملة ، الا حين تصبحان كلاسيين ، تدرسان في المدارس •

اما الضجة التي اثيرت ضد (فتى العالم الغربي) فقد كانت ضجة ضد اسلوبها ، ضد طريقتها في الرؤية • وعندما اطلق الجمهور لقب (المنحل) على سنج ـ وهو توبيخ محبب لدى الموضوعيين من الناس في كل مكان ، فان سبب الازعاج كان مرده زناخة الكعك المحروق • كيف يمكن للذين يخشون العزلة ان يحبوا ما تستحدثه العزلة ؟ لم اسمع قط من اي من الذين يضحكون باعلى اصواتهم ، عند مشاهدة ملاهيكما ، ثناء على الاسلوب الموسيقي الرهيب ، الذي يجعل تلك الكوميديات اهلا لمصاحبة الشعر ، ويضعها احيانا في مصاف اعظم كوميديات العالم •

الواقع ، كلما كان الضحك عاليا ، كان الجمهور مستعدا لان يضع تلك الكوميديات بين المئات من المهازل (Farces) السريعة الزوال ، التي سرعان ما ينساها بعد ان اثارت ضحكه • ان الجمهور يكره سنج ، على الاقل ، عندما تجدين انت وسنج هذا الوضع غير المريح ، فما العمل ، وانا لم الحظ شيئا ، او لم استمع الى شيء قط الا واذني صاغية ، اثمن ما ارى واسمع ، لما تثيره المسرحيات من مشاعر ، ولما تذكرني به ، مما اعتقد انه وراء تاول العالم • نعم ، ان الناس يصغون الى الست ، مؤسس المسرح ؟ هنا وهناك ، بعض الناس الفرادى المبعثرين يُسَرون بما فعلت ، ويعودون للاستماع مجددا ، الا ان شابا عابثا ما ، كله عيون • آذان ، يستطيع ان يتجاوز ما فعلتْ ، ولو اننا وفقنا بين اجزاء مسرحيته الاولى المفككة ، او لم يستطع ان يتجاوز مافعلتْ ، ولو اننا وفقنا بين اجزاء مسرحيته الاولى يتكلمون بلغة حواره ، كل ليلة لسنين ، اما الجمل التي كانت مملة عند القراءة

فسّر الجمهور كله ، الى حد انني لو انقطعت عن التصفيق ، لا ستوجب علي ان اذكر نفسي ، انني اعطيت صوتي في صالح انتاج المسرحية ، لذلك ينبغي لي ان لا اصفق لقراري •

- ٦ -

اريد ان اخلق لنفسي مسرحا غير شعبي ، وجمهورا يماثل جمعية سرية حيث القبول حظوة ، لا مجال فيه لعدد كبير ابدا • ربما لن اخلقه مطلقا ، لانك وانا وسنج ، قد كان علينا ان نحفر بحثا عن حجر لتمثالنا ، وانا مشدوه من منظر المقلع الجديد ، ثم اريد الشيء الكثير ، اريد جمهورا يبلغ الخمسين ، وغرفة مؤهلة للعمل ، غرفة طعام ، قاعة استقبال ، نصف دزينة من الشبان والشابات الذين يستطيعون ان يرقصوا ، ويتكلموا شعرا ، او يدقوا على الطبل ، او يعزفوا على (الفلوت) والقانون • وبدلا من الحرفة ، اقدم لهم هذا (الانجاز) • مهما يكن من امر ، فلدي ، عمل على سبيل البداية (اربع مسرحيات للراقصين) وبعض الاقنعة التي صنعها السيد (دولاك) وشيء من الموسيقى الفه دولاك ايضا بالتعاون مع السيد روميل • في معظم المدن يستطيع المرء ان يعثر على خمسين من الرجال والنساء ، ممن لا يعول بصددهم ، على الرصد والمشاركة الوجدانية ، لانهم يقرأون الشعر بدافع الرغبة ويتفهمون لغة العاطفة التقليدية • انني اريد فنا سريا ، يذكر الذين يتفهمونه ، ويلمح لهم ، باشياء عزيزة ، محببة ، فنا يعمل بالايحاء ، لا بالتقرير المباشر ، بل بالايقاع المتنوع ، باللون والايماءة ، ليس كالعقل في احاطته المكانية ، بصفته ذاكرة نبوءة ضربا من الدراما ، كان يستطيع شيللي وكيتس استخدامه ، دون ان يختلفا عما كانا عليه ، ذلك الضرب الذي ، لم يكن حتى (بليك) في اخراج (كتاب ثيل) غامضا الغموض كله بالقياس اليه • انني اريد ، عوضا عن الاعلان في الصحافة ، مضيفة مكتملة في كل شيء وحتى اكثر المضيفات اكتمالا ، يتوجب عليها ان تختار بعناية فائقة ، ذلك انني قد لحظت ان الناس

المثقفين ، القاطنين في المدن ، ممن تطرق اسماؤهم لاول مرة مسامعها (يقصد المضيفة) هؤلاء الذين يقومون الرسم ، وهو شكل من الملكية ، والموسيقى ، وهي جزء من تنظيم الحياة تقويما عظيما ، بينما عشاق الادب ، الذين يقرأون الكتاب الواحد عدة مرات ، اما شبان يافعون ، قليلو الموارد ، وأما اناس يعيشون بعيدا عن المدن الكبيرة .

ان ما يفزعني اشد الفزع ، هو كيف ان فنا جديدا بحاجة الى تقنية مدروسة الى اقصى حد ، يمكن ان يقوم بتجاربه الاولى ، امام هؤلاء الذين ، رأوا كل ذلك الذي رأوه ، كما قال موليير عن رجال البلاط في عصره ، كيف يمكن لمغنينا وراقصينا ان يكونوا موضع ترحيب من هؤلاء الذين سمعوا (تشاليبيان) في ادواره كلها ، والذين يعرفون رقصات الروس جميعا ؟ ومع ذلك ، اين استطيع ان اجد السيد (دولاك) او السيد رومل او من يماثلهما سوى في لندن[1] او في باريس ؟ من سوى الطبقة المرفهة ، من يرحب بالفن المحكم ، فيتكلف بتجاربه الاولى ؟ في شيء واحد قد يكون الحظ بجانبنا . ان الانسان الذي يحب الشعر ، والفنون المرئية ، في عمل كالذي اتخيله ، له افضلية المحترف . فاذا بالممثل يصبح هاويا ، بينما الاخر ، يظل طوال حياته في حالة الاعداد . انني لن انسى بالتوكيد ، على عجل ، التدريب الاول لـ (بئر الصقر) حين مثل السيد عزرا باوند لمدى نصف ساعة ، وهو الذي لم يمثل على الخشبة من قبل قط ، في غياب ممثلينا البارزين . لقد توقفت حتى اشكال التمثيل الذاتي ، التي كانت طبيعية بالقياس الى المسرح المحترف . وحيث كل شيء الان ليس سوى مشاركة وجدانية ورصد لا يستطيع ارقنك نفسه ان يحمل وجوده بافتخار عقلي ، وكذلك سالقني ، في غير شبه حركة حيوانية ، حيث العزلة تغمرهما معا .

(١) أعيش الان في دبلن ، حيث حياة الكسل وبغض السفر ، وربما يضطراني الى القيام بتجربتي هناك ، بعد كل شيء دبليو. ب. واي. ١٩٢٣ .

اعرف انك تعتبرين ارلنده وحدها شغلنا الشاغل ، اننا لا نختلف في هذا الامر ، غير انني لا اعنى الا اقل عناية ، اين تمثل مسرحيتي اولا ، طالما انها تجد جمهورا طبيعيا ، وممثلين جيدين . ان غدفاني[1] في الخارج ، في الحقول الى حين ، غير انها حين يقبل الشتاء ، تتذكر طريقها الى البيت ، الى اشجارها . في الواقع ، ان ارلنده لها مركز الصدارة في ذهني ، فانا اريد ان اخلق ، او اجعل احدا يوما ان يخلق شعورا بالتوحد ، رابطة بين ارواح مختارة ، سرا يكاد يقتصر على الناس المرفهين المثقفين . لقد عانت ارلنده اكثر مما عانته انكلترا من الديمقراطية ، فمنذ هزيمة (الاوز البري) الذين كان يمكن ان يكونوا قادة في السلوك والذوق ، لم يعد لديها غير القادة السياسيين . وكما يحدد الرسم بمخططه التمهيدي ، والذوق باسباب رفضه ، فينبغي لي انا ايضا ان ارفض وارسم مخططا حول الشيء الذي ابحث عنه ، واقول انني لا ابحث عن مسرح ، بل عن نقيضه ، عن فن يستطيع ان يهدىء في داخلنا كل ما يصبح مقلقا ، عندما تنزل الستارة ، وتنفجر القاعة في غمرة التصفيق .

- ٧ -

وفي الوقت نفسه ، لا بد للمسرح الشعبي ان ينمو دائما ليكون موضوعيا اكثر فاكثر ، أن يكون انعكاسه للذهنية العامة اكثر فاكثر ، ان يكون اكتشافا للعواطف البسيطة التي تجعل الناس جميعا ذوي قربى ، ان يخلص نفسه من العاطفة المتهافتة ، من ركام الثقافة الشعبية البالية ، في بحث دائب عن التفهم والرؤية ، لا عن الشعور والتخيل . اما هؤلاء الذين ملء اهابهم شخصياتهم ، الذين لا يستطيعون الا ان يشعروا ويتخيلوا ، فليتركوه (يقصد المسرح) قبل ان يصبح حضورهم افسادا يحول بينه وبين الاخلاص . اما بلاغة دانتزيو وميلو درامات ومشاهد ميترلنك في اواخر اعماله ، فهي من مظاهر عدم اخلاص الذاتيين ، هؤلاء الرجال الاكفاء كل

(١) الغداف : هو غراب الغيط ــ المورد

الكفاءة ، الذين استطاعوا ان يتعلموا كيف يقبضون على اعنة جمهور ليس جمهورهم بالطبيعة • ومن اجل ان يكونوا مفهومين ، فهم مجبرون على التصعب ، وعلى المعالجة الخارجية ، والتشويه • اما المسرحية الشعبية ، المتروكة لذاتها ، فقد لا يعوزها التغير والتطور ، لانها قد تشق طريقها ببطء اكثر من الرواية ، التي ليست بحاجة لتحمل كل الاحمال الثقال ، من الموضوعية الطبقية لفيلدنك وديفو ، الى الموضوعية الروحية لتولستوى ودوستويفسكي • ذلك ان وراء الوحدة الشاملة التي يمكن الوصول اليها عن طريق العقل غير المتحيز ، ثمة وحدة شاملة اخرى ، يمكن ادراكها بواسطة الاستسلام ونكران الذات •

– ٨ –

ان الطاقتين العظيمتين اللتين فرزهما العالم ، في عهد شكسبير[١] ، قد تداخلتا ، ثم انفصلتا كما انفصلت اللغة عن الموسيقى ، في عهد النهضة ، وبذلك تسربت لكل منهما حرية اعظم شأنا • ان علينا ان نعد مسرحا تتوافر له الثروة الغنائية الحديثة باسرها ، علينا ان نعد فنا لصيقا بالموسيقى الخالصة ، ذلك ان هذه الطاقات هي التي ستحرر الفنون من التقليد ، وستضم التمثيل الى الديكور والرقص • اننا لسنا على وعي بعد ، لاننا لا نمتلك فلسفة ، بينما الطاقة المقابلة ، على وعي ذلك ان التأريخ المرئي ، واكتشافات العلم ، ومناقشات السياسة في جانبها • لكنني حين اقرأ العالم ، واتملى التغيرات الفجائية ، اجد ان الكشف عن تبدلات المستقبل ، لا تنبثق من التاريخ المرئي ، بل من نقيضه • يقول بليك في مكان ما في (كتاب التنبؤات) ان الاشياء ينبغي ان تتكامل ، قبل ان تتلاشى ، وان كل تطور منطقي جديد للطاقة الموضوعية يزداد حدة ، في تماثل مضبوط مع طاقة مناقضة ، او بالحري ، تضيف هذه الطاقة شيئا دائما الى رغبة عميقة ، غير قابلة للتحليل • ، اما الرغبة المناقضة التي لا تمتلك ماضيا مرئيا فانها تصبح طاقة واعية على نحو فجائي ، في لحظات الانكشاف ، كانها التماع البرق • فهل نحن متقربون الى هذه اللحظة

---

(١) يقصد بيتس بالطاقتين الثروة الغنائية والثروة الموسيقية ، المترجم

السامية ، لحظة الوعي الذاتي ، حيث يتواجه نصفا الروح المنفصلان ازاء بعضهما ؟ كتب احد اصدقائي ، في هذا الموضوع قصيدتين دقيقتين ، تحت عنوان (اوجه القمر) و (الرؤيا المزدوجة) الواحدة تلو الاخرى • وهما موضع دراستي المستمرة • ينبغي لي ، ان اشير الى القارىء بمراجعة هاتين القصيدتين ، ليستخلص النتائج الرياضية المترتبة • ولو لم توجد تلك الحركة الحلزونية ، التي تتوجه الى الداخل ، بالدرجة نفسها التي تتوجه بها الى الخارج ، لسقطنا في جيل ، او تحت ظل استبداد ، سيتوقف في النهاية ان يكون استبدادا ، بسبب استسلامنا التام •

« مقيدون ، متهمون ، مشدوهون ، مقوسو الظهر ، وغير مقوسين ، تصفدنا الكماشات ، باسلاكها المتصلة ، واضلاع الخشب • انها خانعة ذاتيا ، فهي لا تعرف الخير او الشر •

« خانعة لنفس سحري خفي ،

انها لا تشعر اي شعور ، فقد غمرها التجريد

موتها تجاوز موتنا ، فلم يبق الا ان نطيع

ففي ذلك النصر • »[1]

---

(1) هذه الاسطر من (الرؤيا المزدوجة) شأنها شأن (أوجه القمر) وكلاهما من تاليف ييتس • اريك بينتلي •

نظرية للمسرح

ارثر سايمونز

الحياة والجمال جسم الدراما العظيمة وروحها • امزج الاثنين كما تحب ، طالما كلاهما ماثلان متحدان في جوهر واحد • وفيما انت فاعل ذلك ، دع العنصرين المقومين باقيين ، العنصر الاول هو الشعر ، بما فيه من جمال ، اما الاخر فهو شيء عنيف سمه من باب السخرية الميلودراما ، بينما هو توكيد الفعل وتشديده • ان اعظم المسرحيات هي ميلودراما في هيكلها ، وليس الشعر غير اللحم الذي يحيط بالهيكل العظمي •

اساس الدراما هو جزء الفعل الذي يمكن تمثيله في عرض صامت • يمكن فقط تمثيل الاجزاء الاساسية من الفعل بدون كلمات ، انك لن تستطيع حمل الدمى على الحركة استنادا الى مادة غير معروفة للانسانية • ان في الامكان اختبار جدارة الدراما بالبقاء ، باستمرارية جاذبيتها وشمولها ، حين تمثل بصمت في حركات ايمائية • لقد رأيت ذلك الاختبار في حيز التطبيق • ما زالت فرق ممثلي الدمى المتحركة تجوب قرى (كينت) وفي جعبتها مسرحية (اردناوف فيفر شام) تلك المسرحية التي لا ترفع من شأن شكسبير ، لانه كتبها ، في لحظة كانت يده اليمنى لا تعرف ما تفعله اليسرى • ان المسرحية العظيمة الصغيرة ، تستطيع ان تجتذب انظار كل طفل وقروي ، حين تمثلها الدمى المتحركة ، بينما قوتها لما تزل باقية ، بعد ثلاثة قرون من الزمن • العرض الصامت يحاكي قوى الطبيعة البدائية ، وهي (يقصد الدمى) صامتة ، شأن تلك القوى ، الى ان تأتيها نجدة الكلمات • وحين تأتي الكلمات ، لا سبب يحول بينها وبين ان تكون كما يقتضي الحال • لاننا بالشعر فقط نستطيع ان نعرض اعمق ما في الانسانية من مشاعر وارفعها جمالا • لا شيء

غير الجمال ينبغي ان يوجد على المسرح . الجمال المرئي يواكب الباليه وهي شيء تجريدي . بينما الحركة الايمائية تضيف (البانتومايم) وبه تبدأ الدراما . ثم تأتي الكلمات في الحوار الذي تحاول الحياة بواسطته ان تخبر عن سرها . ولأن للشعر الذي يتحدث بلغته الطبيعية ، اي بالشعر فانه يستطيع ان يكشف ذلك السر اكثر من النثر . اما الرغبة الحديثة ، رغبة الفرار من الشكل ، للحصول على المادة الخام ، التي تشبه ما نعرفه في الاطار الخارجي من الطبيعة ، فهي التي قادت دراميينا المتأخرين الى استخدام النثر ، مفضلين اياه على الشعر ، وهو ، في الواقع ، نطاق حدودهم . يبدو ان ابسن ، قد عمل ما في مستطاعه لتبرير استخدام النثر ، بحمله علم النفس على مواكبته له . ومع ذلك ، يبقى النثر وسيلة متواضعة ، وقيدا محددا ، وتبقى دراماه اقل شأنا من دراما الشعراء . ان كاتبا حديثا واحدا وحسب ، استطاع ان يقدم شيئا يكاد يكون معادلا للشعر ، مستخرجا اياه من الكلام المنثور : انه تولستوي في مسرحية (قوة الظلام) . المسرحية مرعبة وخشنة ، الا انها مضاءة بنور باطني عظيم . ليس فيها كلمة جميلة ، لكنها مفعمة بالجمال . وعلة ذلك ان تولستوي يمتلك رؤيا الشاعر والنبي على حد سواء .

يقال ان عصر الشعر قد مضى وانقضى . وان اشكال المستقبل العظيمة ينبغي ان تكتب نثرا . ذلك هو (الفكر المختار) لهؤلاء الذين لم تجعلهم الالهة من الموهوبين في الشعر . انه يشبه القول : لن تكون ثمة موسيقى ، ولن يكون للحب وجود . الاشكال تتغير ، لكن الجوهر باق . ها هو وتمان يشير الى الطريق ، لا الى النثر ، بل الى الشعر ، الى الشعر الذى سيستولي على مناطق اوسع في مملكة الفكر .

ومع ذلك ، وبالرغم من ان المسرحية الشكسبيرية تختلف بشعرها عن مسرحية ل (بانكس) اوليلو ، فان الشعر ليس هو الامر الامعن اساسا في خلق المسرحية ، من المادة الحية ، اعني الميلودراما . فان الشعراء الذين كتبوا للقراءة اضاعوا احسن

فرصهم • هل يقتضي الرقص حمل الاصفاد ؟ ان الحدود الضرورية للدراما ، قبل ان تكون جديرة بخشبة المسرح ، هي عوائق وعراقيل امام الكاتب • اين يمكن ان نجد الثروة المبعثرة اكثر مما نجدها في مسرحيات (سونبرن) حيث لا يستطيع الكلام البهي كله ان يبني كيانا ما ، انه يتردد متماوجا في الطوفان الاوركسترالي بغير بداية او نهاية • قيل ان شكسبير سيضحي بدراماه من اجل شعره ، حتى هاملت استشهد به ضده • لكن دعوا هاملت يمثل ، على نحو صحيح ، فسيعترف بكل ما يبدو تأملا متقاعسا ، بصفته جزءا من ذلك الفكر الذي يعتمد الفعل (المسرح) خلقا وتوقعا • لو كان الشعر لدى شكسبير يبدو احيانا معرقلا للفعل ، فانه يعمل على تعميقه •

ان الشعر هو دم الحياة ، الذي يسري • اما الممثلون والمديرون الرديئون فيتصورون انهم بسلخ الجسم من الهيكل ، يستطيعون ان يرونا اجساما اكثر حيوية • الخطوط العريضة في (هاملت) خطوط خشنة ، تتمثل في ميلودراما لا تقاوم ، لا تقاوم حتى في الصالة ، ومع ان عظمة المسرحية تطالعنا من خلال الشعر ، بصورة مشروعة ، فانها تنبعث من الميلودرما ، في تطورها •

اما الفشل النسبي لاي درامي معاصر ، مهما يكن قد ابعد في اتجاه او في آخر ، فمرده تنكره لهذا او ذاك من هذين المستلزمين الرئيسين الاولين • ثمة ، في هذه الآونة ، حركة درامية اكثر جدية في المانيا من اي قطر آخر • فيها ميكانيكيون كسودرمان ، يوازون خير من عندنا اكتمالا ، ودراميون شعراء في الوقت نفسه كهاوبتمن • انني لا اعرفهم جيدا كي اضعهم موضع المناقشة ، لكنني استطيع ان ارى ، ان الجهد المبذول ، في المانيا ، مهما تكن النتيجة الفعلية ، جهد يسير في الاتجاه الصحيح • وفي اي مكان آخر ، نعثر على هذا القدر من الجودة في اكثر من كاتب متفرد ، هنا وهناك ؟

لنضرب ابسن مثلا ، الذي هو ابرع استاذ للمسرح منذ صوفوكلس • فهو في خير ما قدمه يقبض بقوة على ناصية الميلودراما البنيوية ، وهو محلل خارق للحياة ، كما انه اذكى كتاب المسرح جميعا ، لكنك لو سألته عن الجمال ، لاجابك بعبارة (اوراق الكرم في الشعر) او ما يعادلها ، كاية (كليشة) من كليشات شاعر اعتيادي • وفي النهاية انتقم الجمال منه (يقصد ابسن) بان جلبه الى الارض العراء ، حيث الغيوم والاوهام الخيالية التي لم يعد يستطيع توجيهها •

اما ميترلنك فقد بدأ العمل بغريزة مدهشة ، بمسرحيات (الدمى المتحركة) وبعد اكتشافات لسرمنسي ، اخذ يمل من تحديد نفسه بدائرة ضيقة ، فيتجاوز نطاق سحره • ان (مونافانا) محاولة لتوسيع المجال الانساني ، من جانب رجل موهبته من ضرب آخر ، رجل كثير الرؤى المزاجية • في حين ان لغته المتأخرة كمادته الدرامية المتأخرة ، اصابها الفتور ، فأصبح بالمعنى التقليدي ، بلاغيا ، بينما الشعر ليس كذلك ابدا • غير انه اعاد الاسرار الى المسرح ، بعد ان اقصيت منه ، وتركت في المنفى ، بين اضواء فاوست الخيالية • يتوجب على الكاتب الدرامي في المستقبل ان يتعلم الشيء الكثير من ميترلنك ، اكثر من اي كاتب مسرحي آخر في عصرنا • انه قد رأى دماه ازاء الظلام الدائم ، الذي وشحناه بالنور ، انه (يعني ميترلنك) قد اضفى عليها (يعني الدمى) صمتا ساميا •

اما في دانتزيو ، فنجد فنا قد شكل جزئيا بفضل ميترلنك ، فنا كله اجواء وموطنا للاحساسات التي لم تصبح قط عواطف حيوية • ان الازهار في الناووس (التابوت الحجري) جزء من الفعل في (فرنسسكا) ، في حين الفعل بأسره ينبعث من شر جليل خبيء كالابخرة المهلكة في قبر اغا ممنون • اللغة والدراما موجودتان تغطي احداهما الاخرى ، دونما كشف ، واللغة غلالة محببة دائما ، لكنها ليست مخططا انسانيا ابدا •

لدينا في انكلترا رجل" واحد" وواحد" فقط ، يصح لـه بعض الشـيء ان يضع اسمه في مصاف هؤلاء الفنانين ، ولو ان هدفه نقيض الفن • ان السيد شو ذهن بلا جسم ، ذكاء غريب الاطوار بلا روح • انه احد هؤلاء المهرجين المأساويـين الذين يلعبون بالاشياء الخالدة ، لا لامتاع الجمهور فقط ، بل لان شيطانا قلقـا يشب مرحا في اذهانهم • انه واعظ بشوش ، وناقد فظ ، ومتحدث عظيم • والى حد مالانه ايرلندى فقد نقل فن الحديث الى تربة المسرح ، شريدان ، وايلد ، شو كلهم كوميديـون ، كلهم ارلنديـون ، وكلهـم متحدثون ، في الكوميديا الحديثة • انه (يقصد شو) ببراعته الفائقة في قول كل ما يخطر على باله ، بـروح آسـرة حقا ، نجح في الاخذ بناصية المسرح ، بمسرحياته غير الدرامية ، التي ليس فيهـا حياة ولا جمال • ان الحياة تهب حكمتها فقط الى المهابة ، بينما الجمـال يحسـد المذابح الكنسية المهجورة • بيد ان هؤلاء الذين يمتعون العالم ، مهما تكن وسائل الامتاع ، لهم مكانتهم في العالم ، كل لحظة • ان السيد شـو هو السـاعة وهـي تـدق •

اننا مع السيد شو، نأتي الى المسرحية وهي نثر، وليس شيئا غير النثر • الشكل مألوف لدينا ، ولو انه مشذب بمهارة غريزية ، كما هي حال الطبيعية في فرنسا • كان ثمة عهد ، غير بعيد ، كان فيه دوماس الابن بالقياس الى فرنسا ما اصبحه ابسن بعدئذ بالقياس الى اوربا • ماذا تبقى منه الان اكثر من (مغامرته الحنون) اعني (غادة الكاميليا) القابلة لاسمى انواع التمثيل • اما مسرحياته الاخرى ، فقد سبق لها ان عفى عليها الزمن ، منذ ابسن • كانت فلسفة (Tue-la) حجة الزمن الخاصة ، كذلك كان للدراما حجتها الخاصة ، بينما ظل (نقد الحياة) نقدا غير جوهري باعتبار ان الدافع الدرامي لايستطيع ابدا تجاوز تقنيته ، وقد انتهى هـذا ايضا بقدوم ابسن• في حين ان التقنية تحسنت بالقياس الى (La Feme de Claude) بما واكبها من فكر ذي وزن ، وهذا ما يمكن العثور عليه لدى العديـد من كتاب المسرح المتكاملين ، الذين يقومون بتقديم صنوف المتعة ، الفاخرة ، لتسلية الجمهور الفرنسي المنتبه ، برفده بذلك النوع من الامتاع الخاص • في حـين ، اننا هنا في

انكلترا ، لا نملك جمهورا تحت امرتنا ، ذلك ان اذكى كتابنا المسرحيين ، باستثناء السيد شو ، ، يصح ان ندعوهم تجريبيين . ثمة بنيرو ، جونز كرندي ، ما اشهر هذه الاسماء ، وما اقلها التصاقا بالادب . هناك انطوني ترولوب الذي يستطيع ان يكتب ، والسيد باري يمتلك شيئا ما ، انسانيا وفكاهيا على حد سواء . اسماء اكثر، لو استطيع تذكرها، لكن ،اين الكاتب المسرحي الجاد؟ من يمكن ان يقارن بشعرائنا وقاصينا ، لا بالقياس على سونبرن او مرديث ، بل ، في جيل احدث ، بالقياس الى برجز او كونراد ؟ لقد قدم لنا مسرح (كورت) مسرحية واقعية جيدة او مسرحيتين . وخير ما قدمه هو مسرحية (غرانفيل باركر) فضلا عن اعطاء السيد شو فرصته في انكلترا بعد ما حظى به من فرصة في امريكا . لكن ، ثمة مكانا غير ايرلندا ، توافرت فيه محاولة الكتابة في الادب الخيـالي في الشـكل الدرامي ؟ ان المسرح الادبي الارلندي قد حقق هذا الامر ، من خلال ييتس وسنج ، الكاتبين البارزين ، المتفردين كل التفرد ، الاول بصفته شاعرا في حقل الشعر والثاني بصفته شاعرا في النثر . ومع ذلك لم يصل اي منهما بعد الى الجمهور ، على نحو مؤثر ، بحدوده الدرامية الخاصة . من غيرهما يصح ان يكون مناط املنا ، ان كان لنا ان نتطلع الى فن المسرح مرة اخرى ، الى فن مسـرحي يستند الى مبادىء عظيمة ، الى مسرح يمثل على خشبته ذلك الفن ؟

ان الكون برمته مفتوح امام الشاعر الذى هو كاتب درامي ايضا ، مقدما له خيارا لا يقارن لموضوعه . اما ابسن ، اعظم كتاب المسرح الذيـن تناولوا الحياة الحديثة ، فقد ضيق من نطاق مسرحه ، لاسباب ذكية مقبولـة خاصة به ، محددا اياه بالجدران الاربعة ، مضطرا نظارته الى الا يتحدثوا بشيء يتجاوز مشاغلهم اليومية . انه استطاع ان يضع في حوزته ايهام الحياة اليومية ، بتكاليف باهظة . ان هؤلاء الناس (يقصد النظارة) الى ان يتحولوا الى مجانين ، لا يمتلكون رؤيا تتخطى مدى البصر ، بينما افكارهم لم تستطع ان تغور الى الاعماق قط لتجـد الحاجة الى شكل تعبيري افضل مما تجده في صحافتهم . انهم يناقشون المشكلات

الخالدة كما لو كانوا يناقشون (مداخيل) دفتر حساباتهم • فكر لحظة كيف يتكلم الفلاحون في مسرحية تولستوي التي قلت عنها انها المسرحية الحديثة الوحيدة المكتوبة نثرا ، مع اشتمالها على الشعر • انهم يتكلمون كما يتكلم الروس ، بشيء من الطفولية ، امعن في البدائية من بدائية فلاحينا الاكثر تمدنا • غير ان الكلام ينبثق من الاعماق التي لا يدركونها ، ليتعثر في رؤيا الروح • رجل سكير لدى تولستوي ، يمتلك من الحكمة في كؤوسه ، اكثر مما تمتلكه سيدات ابسن الغريبات اللواتي يتعلثمن بحثا عن سحر البحر •

وكما وجد تولستوي في هذا الخواء الخسيس مادة لمأساته النبيلة نبل مادة الاغريق ، (في رعبهما المتماثل في جذريهما ، وبهائهما المتماثل في قيمتيهما) فأن الشاعر سيجد قصصا عصرية ، كما يشاء ويختار ، ليستل منها المقومات نفسها لفنه • ان المقومات لم تتغير منذ (بروميثيوس) • لم تشخ المأساة الانسانية ، ولم تفقد شفقتها ورعبها • ان مسرحيات الماضي العظيمة كانت تتألف من قصص عظيمة ، هذه القصص تتكرر الان ، في ايامنا هذه ، بحيث يمكن الاستماع اليها ، كلما حدثنا رجل طاعن السن ، عن قليل مما صادفه في الحياة • اما الشعر فيرفع من شأن العواطف البدائية ، ويعالجها معالجة ملائمة ، لانه يستطيع تصويرها ، كما هي في الروح ، لا كما يفعل النثر ، حين تكون تلك العواطف مقيدة بكلمات محتملة • فكلمات النثر المحتملة لا تستطيع الا ان تصور جزءا مما يجري في الخيالات الغامضة للحياة الباطنية ؟ ولذلك ، من يستطيع ، في لحظة المأساة ، ان يرد على الظروف او القدر بجواب مناسب ؟ • اما الشعر ، الذي هو فكرة محكية (منطوقة) او لغة شيء اعمق من الفكرة ، فقد يحرر جزءا من الجواب من قيوده ، مبررا الروح ، اذا لم تكن الروح جاثمة خرساء •

اميل زولا

كتب اميل زولا (١٨٤٠ – ١٩٥٢) نقدا دراميا في الصحافة في غضون السنوات ١٨٧٥ – ١٨٧٩) او ربما ١٨٧٦ – ١٨٨٠) • ومن الصحف التي كتب فيها بالتسلسل الزمني (Le Bien Public) و (فولتير) • وقد جمعت هذه الكتابات في مجلدين نشرا سنة ١٨١ : تحت العنوانين (الطبيعة في المسرح و (مؤلفونا المسرحيون) • ومع ان مقدمة زولا لـ (تيريز راكان) طبعت على نطاق واسع ، بالانكليزية ، كما هي الحالة مع الفصل الخاص بالمسرح المستل من (الرواية التجريبية) لا شيء من كتابيه عن المسرح ، وهما اسهاماته الرئيسة ، قد ترجم الى الانكليزية ، على ما يبدو ، الى الآن • ليس غرضنا هنا ، مما اخترناه ، مجرد ان نبين ان زولا لم يلق مواعظ في صالح الطبيعية كقضية عامة ، بل لتبيان ما كان يمتلكه من رؤيا واضحة لنوع جديد من المسرح ، استطاع ان يصفه بالتفصيل• وحين نمعن النظر في الفكرة ندرك انالقضية المطروحة للبحث لم تكن (موضوعية) زائلة في الثمانينات من القرن الثامن عشر • فالعديد من هذه الكلمات لصيق جدا بفكر بريشت في سنة ١٩٥٠ • لم يكن زولا كاتبا مسرحيا عظيما، لكنه بالقياس الى كاتب مسرحي اعتيادي آخر، هو ديدرو ،كان كاتبا كبيرا ، عرف كيف يتحدث عن عصر بأسره ، وكيف ينظر الى المستقبل ايضا • يستطيع المرء ان يجتاز من كتابات زولا الخاصة الى مقدمة شو ل (ثلاث مسرحيات لبروكز) ومقدمة ستردبرغ لـ (الانسة جولي) وهاتان المقدمتان متوافرتان على نطاق واسع • كما اخترنا هنا (البداية) وهي بيان عن الطبيعية الالمانية لاوتو برام (١٨٥٦–١٩١٢)وقدقدم بهاالعددالاول من (Freie Buehne fur modernes) سنة ١٨٨٩ ، التي لم تظهر في الانكليزية ، الا بعدان ظهرت مقالة لي باكساندل (المسرح الحر وأثره[1]) ومنها استللناها للافادة منها •

(١) الدراما الحديثة (لورنس ، كانساس) شباط ١٩٦٣ •

من الطبيعية في المسرح

اميل زولا

أراني في كل شتاء ، ببداية الموسم المسرحي ، ضحية الافكار نفسها . ينبثق أمل في نفسي ، فاعللها بأنه قبل ان تخلي باكورة حر الصيف دور العرض ، لا بد من اكتشاف عبقرية درامية . ذلك ان مسرحنا بحاجة ماسة الى انسان جديد ينقذ خشبات المسرح المنحطة ، جالبا معه حياة جديدة لفن اسف به منفذوه الى حضيض متطلبات الاذهان البسيطة ، التي يرعاها الجمهور . نعم ، يقتضينا الامر ، شخصية جبارة ، ذهنا خلاقا ، ليزيل التقاليد المعترف بها ، ليحل ، في النهاية ، دراما انسانية اصيلة ، محل الاكاذيب المضحكة ، التي ما زالت تعرض . اتصور هذا الانسان المبدع ، وهو يسخر من حيل هؤلاء المبتذلين الاذكياء ، محطما القواعد المفروضة ، معيدا خلق المسرح ليكون على صلة مستمرة مع النظارة ، نافحا رعشة حياة للاشجار المرسومة ، فاسحا المجال للرياح العظيمة الحرة ، رياح الواقعية ، لتنفذ من خلال ستارة المسرح الخلفية .

لسوء الحظ ، يتحقق بعد ، هذا الحلم الذي اتشبث به كلما يقبل تشرين الاول ، وهو لن يتحقق على الارجح لبعض الوقت . عبثا ما انتظر ، يسلمني الفشل الى فشل اخر . واذن ، هل هذا ، ليس سوى رغبة ساذجة ، من رغبات شاعر ؟ أنحن واقعون في شراك الفن الدرامي ، الذي يطوقنا ، كأننا في كهف يعوزه الهواء والضياء ؟ هذا صحيح بالتوكيد ، لو ان الفن الدرامي ،

(١) حقوق الترجمة الانكليزية محفوظة لالبرت بيرمل — ١٩٦٨

يطبيعته يمنعنا من الهروب الى اشكال اقل تحديدا ، وعندئذ سيكون من العبث حقا ان نخدع انفسنا ، بتوقع نهضة في اية لحظة • لكن بالرغم من التوكيدات العنيدة ، التي يبديها بعض النقاد ، الذين لا يريدون ان تتهدد معاييرهم ، فان من الواضح ، ان الفن الدرامي ، ككل الفنون تنتصب امامه مملكة غير محدودة ، بغير تخوم ، لا من اليسار ولا من اليمين • ان الضعف الانساني ، وعدم القدرة ، هما الحدان الوحيدان ، اللذان يقفان في وجه الفن •

ومن اجل ان نفهم الحاجة الى ثورة في المسرح ، ينبغي لنا ان نثبت بوضوح موقعنا اليوم • ففي غضون مرحلتنا الكلاسيكية باسرها ، كانت المأساة ذات سلطة مطلقة • كانت متحجرة ، غير متسامحة ، ولم تمنح رعاياها قط لمسة من لمسات الحرية ، مخضعة اعظم العقول لقوانينها القاسية •

فلو حاول كاتب مسرحي ان يتلمص منها ، لادين بانتفاء الفطنة ، وعدم التماسك ، وغرابة الاطوار ، حتى ليكاد يعتبر رجلا مخطرا • ومع ذلك ، وفي نطاق القواعد الضيقة ، استطاعت العبقرية ان تبني لها تمثالا من الرخام والبرونز • ولدت هذه الصيغة ، في عهد النهضة الاغريقية واللاتينية ، فاتخذ منها الفنانون الذين وجدوها ، نموذجا يعينهم على اعمال عظيمة • ولم تظهر اخطاء هذه الصيغة للوجود الا مؤخرا ــ حين جاء المقلدون في سلسلة متواصلة من الضعف والتدني ، فتبدت وضعيات غريبة ، واحتمالات غير متوقعة ، وتوافق غير نزيه ، وخطابية محتملة ، غير منقطعة • لقد كان للمأساة من السلطان ، الى حد انها لم تنتزع من الوجود ، الا بعد مرور مئتي سنة • انها حاولت ببطء ان تصبح اكثر مرونة ، لكن دونما نجاح • فمبادؤها السلطوية التي ترعرعت عليها شكليا حالت بينها وبين اي تنازل للافكار الجديدة ، تحت طائلة الموت • وبمجرد أن حاولت توسيع مجالها ، قضي عليها ، بعد حكم طويل مجيد •

ففي القرن الثامن عشر اخذت الدراما الرومانسية تتحرك في داخل المأساة • كما ان الوحدات الثلاث اخذت تتعرض للانتهاك من حين الى حين • بينما الاهتمام بالمشاهد والمظاهر الخارجية ، شرع بالتوسع ، كما مسرحت الذرى العنيفة ، حيث

كانت الخطب في السابق تتولى وصفها ، كيلا ترتبك رزانة التحليل النفسي الجليلة بتأثير الفعل الطبيعي . وفضلا عن ذلك ، فان عاطفة العصر العظيم حل محلها تمثيل اعتيادي ! بحيث اغرقت التفاهة والابتذال خشبة المسرح . ان المرء يستطيع ان يرى المأساة ، في بداية هذا القرن ، في صورة شخص ، شاحب الوجه ، طويل القامة ، ضعيف البنية ، ليس ، فيه قطرة دم تحت جلده الابيض ، وهو يجر رداءه المهلهل ، عبر خشبة المسرح الداكنة ، حيث الاضواء الامامية ، مطفأة ، برغبتها الخاصة . ومن ثم كان حتما ، ان يولد فن درامي من صيغة جديدة . وعند ذاك نصبت الدراما الرومانسية رايتها امام صندوق الملقن بشيء من الضجة . لقد حانت الساعة ، واخذت حركة الاهتياج تدب ، وتوسع التمرد الى مناطق عسكرية سبق لها ان تمهدت للنصر . كلمة التمرد لم تكن تبدو ملائمة كما بدت الآن ، ذلك ان الدراما الرومانسية ، سرعان ما امسكت بتلابيب ملكة المأساة ، وبدافع مقتها لضعف الملكة ، حاولت ان تدمر كل ذكرى من ذكريات ايام حكمها . لم ترد المأساة على الفعل بفعل مقابل ، انما ظلت هادئة على عرشها ، تحافظ على جلالتها الباردة ، مواظبة على القاء خطبها ومواصفاتها . بينما الدراما الرومانسية جعلت من الفعل قاعدة لها ، فاذا بمضاعفات من الفعل تنتشر الى زوايا المسرح الاربع ، وهي تضرب يمنة ويسرة ، دونما محاكمة عقلية او تحليل ، مقدمة للجمهور منظرا واسعا يتناول رعب ذراها المسرحية ، بما فيها من دماء مراقة للجمهور . لقد اختارت المأساة العراقة لاعدادها ، اختارت اليونانيين والرومانيين الخالدين ، معبئة الفعل ، في حجرة ما ، في حين اصطفت الدراما الرومانسية العصور الوسيطة ، باستعراضات الفرسان وسيدات الشرف ، باصطناع اعدادات غريبة تنهض فيها قلاع سامقة ، على ممرات ضيقة ، ومخازن اسلحة مليئة ، وزنزانات تترسب فيها الرطوبة ، وغابات قديمة يغمرها ضوء القمر . لقد انضم الى الحرب من انضم في كل الجبهات . هاهي ذي الدراما الرومانسية تجعل من نفسها عدوا شاكي السلاح ضد المأساة بلا رحمة ، تصاولها وتقاتلها ، بكل وسيلة متحدية الصيغة القديمة .

ان هذا العداء العنيف ، الذي يميز الدراما الرومانسية ، في اوج نشاطها ، بحاجة الى التوكيد ، لانه يقدم لنا شيئا ثمينا من نفاذ البصيرة • فالشعراء الذين قادوا الحركة ، تحدثوا ، ولا شك ، عن وضع العاطفة الاصيلة على خشبة المسرح، مدعين الوصول الى عالم واسع جديد ، يحتضن الحياة الانسانية برمتها ، بتناقضاتها وارتباكها • ومما يجدر ذكره مثلا ، ان الدراما الرومانسية ، ناضلت قبل كل شيء ، في سبيل مزج الضحك والدموع ، في المسرحية ذاتها ، معللة ذلك بان الفرح والحزن ، يمشيان جنبا الى جنب ، على الارض • ومع ذلك ، فان الحقيقة والواقع ، لم تهما المجددين الا قليلا ، حتى انهما قد كانا موضع ازعاج لهم • لقد كانت تحدوهم عاطفة واحدة فقط ، هي اقتلاع الصيغة المأساوية التي كبحتهم ، وتدميرها ، مرة واحدة والى الابد ، بحملها على الفرار بكل وسيلة ممكنة من وسائل الجسارة والتحدي • انهم لم يرغبوا في ان يكون ابطالهم ، ابطال القرون الوسيطة ، حقيقيين اكثر من ابطال العراقة المأسوية ، بل يريدونهم ان يبدوا عاطفيين ، زاهين ، كما كان اسلافهم يبدون مستقيمين باردين • كانت ثمة مناوشة لاغير ، تتناول الملابس وطرائق الكلام ، دمى ازاء دمى اخرى • رداء روماني يمزق ، في صالح رداء حديث • سيدة ، بدلا من ان تخاطب عشيقها : (سيدي) تخاطبه (اسدي) • وبعد التغيير ، ظلت الرواية القصصية سائدة ، مع اختلاف في الاعداد •

لا اريد ان اكون متعسفا تجاه الحركة الرومانسية • فقد كان تأثيرها بارزا لايطاله شك • انها جعلتنا ما نحن عليه ، جعلتنا فنانين احرارا • لقد كانت ثورة ضرورية ، نضالا عنيفا ، برز في الوقت المناسب ، ليزيل التقاليد المأساوية ، التي اصبحت تقاليد طفولية • ومع ذلك ، من السخف ايقاف الثورة الدرامية ، في الفن ، عند حدود الرومانسية • ان المرء في هذه الايام خاصة ، ليدهش حين يقرأ بعض المقدمات التي تعلن ان حركة ١٨٣٠ هي دخول منتصر الى الحقيقة الانسانية • ان فاصلة السنين الاربعين كافية لتجعلنا نرى بوضوح ان حقيقة الرومانسيين المزعومة ، ما هي سوى مغالاة رهيبة مستمرة للواقع ، سوى فانطازيا انحطت الى

افراط واسراف . اما المأساة ، فهي بالتوكيد ، ضرب آخر من الزيف ، ممعن في التزييف . فبين الشخوص التي تتبختر بارديتها الرومانية ، وهي تتناقش مع المؤتمنين على اسرارها ، بصدد عواطفها ، والشخوص التي ترتدي البسة حديثة ، التي تجترح المآثر العظيمة ، كأنها حشرات تشربت الشمس ، بين هؤلاء وهؤلاء لا شيء يمكن اختياره ، فالكل سواسية ، غير مستساغين على الاطلاق . ان مثل هؤلاء الناس لم يعيشوا قط . الابطال الرومانسيون ابطال مأساويون ، لسعهم البعوض في ثلاثاء المرفع ، ابطال مختبئون خلف انوف مزيفة ، يرقصون رقصة (الكانكان) الدرامية ، بعد حفلات الشراب . ان حركة ١٨٣٠ استبدلت البلاغة القديمة الكسول ببلاغة مثيرة ، قوية ، ولا شيء غير ذلك .

ومن غير ان نعتقد بان الفن يتقدم ، يصح لنا القول : انه في حركة مستمرة ، في الحضارات كلها ، كما ان هذه الحركة تعكس مختلف مراحل العقل البشري . ذلك ان العبقرية تتجلى في كل صيغة ، حتى في اكثرها بدائية وبراءة ، مع ان الصيغ تتحول وفق الاتساع الذهني لكل حضارة ، وهذه قضية مسلم بها . فلو كان اسخيلوس عظيما لكان شكسبير وموليير عظيمين على حد سواء كل منهما ضمن حضارة وصيغة متباينة . ما اعنيه من ذلك انني اضع العبقرية الخلاقة جانباء العبقرية التي تعرف كيف تفيد اقصى افادة من صيغة زمانها . ليس ثمة تقدم في الخلق الانساني ، هنا تعاقب منطقي في الصيغ ، في مناهج الفكر والتعبير . وهكذا ، فأن الفن يتخذ خطى الانسانية نفسها ، لانه لغتها ذاتها ، يسير حيث تسير ، يتحرك معها نحو النور والحقيقة ، ولهذا السبب ، لا نستطيع ان نحكم على جهود مبدع ما ، انها أعظم أو ادنى من جهود مبدع اخر ، ذلك ان مثل تلك الجهود تعتمد على ما اذا جاءت في بداية ادب ما او في نهايته .

وضمن هذه المصطلحات ، يصح لنا القول : حين خلفنا المأسام وراءنا ، جاءت الرومانسية لتكون اول خطوة في اتجاه الدراما الطبيعية ، التي نتقدم نحوها الآن . لقد عبدّت الدراما الرومانسية الطريق ، واعلنت عن حرية الفن . فتعلقها بالفعل ، ومزجها بين الضحك والدموع ، وبحثها عن الدقة في اختيار الازياء والاعداد ، ترينا دافع الحركة نحو الحياة الحقيقية .

اليس هذا ما يحدث في كل ثورة ضد نظام مدني معين ؟ تبدأ الامور بكسر النوافذ والصراخ والاناشيد ، وتحطيم آثار النظام السابق ، بضربات المطارق . فورة اولى تـمـَـل بالآفاق الجديدة ، التي لا تكاد ترى ، واسراف متنوع الانواع ، يتعدى الاهداف الاصلية ، ثم ينتهي الامر بالتدني الى الاستبداد القديم ، الى النظام الممقوت ، الى العيوب نفسها ، التي ناضلت الثورة ضدها منذ عهد قريب .

وفي حمى المعركة تتبخر حقائق الغد . واذا لم يهدأ كل شيء ، وتخـف الحرارة ، هل ثمة ندم على النوافذ المكسورة ، هل ثمة ادراك لعلة الجهد الذي زاغ عن السبيل ، للقوانين التي اختلط بعضها ببعض ، قبل الاوان ، فلـم تعـد تطويرا للقوانين التي دمرتها. هنا ،يتمثل تاريخ الدراما الرومانسية بأسره .قد تكون (يعني الدراما الرومانسية) الصيغة الضرورية لعصرها ، قد تكون مالكة لحدس صادق ، قد تكون الشكل الذي سيحتفل به ، لان شاعرا عظيما استخدمه في تأليف اعماله الممتازة . ومع ذلك ، فهي ، في العصر الراهن ، صيغة مضحكة ، تجاوز الزمن ، ذات بلاغة مؤذية لنا . نحن الآن مشدوهون ، لماذا كان من الضرور ان تنفذ من النوافذ ، ان نلوح بالسيوف ، ان نجأر بغير انقطاع ، ان نحتدّ عاط ولغة . كل هذه الامور تتركنا باردين ، تضجرنا وتزعجنا . ان اداننا للصـ الرومانسية يمكن تلخيصها بملاحظة قاسية واحدة : ان تدمير بلاغة واحدة لا يـ ابتكار بلاغة اخرى بالضرورة .

واذن ، فالدراما المأساوية والدراما الرومانسية ، باتتا قديمتين ، متهافتتين ، ومن ثم ينبغي القول : ان هذا الامر ليس في صالح الدراما الاخيرة ، لانها ، في غضون اقل من نصف قرن ، انهارت الى حالة الانحطاط نفسها ، التي وجدت المأساة ذاتها فيها ، في حين انها لم تقض نحبها (يقصد المأساة) ، الا بعد مرور قرنين من الزمن • ها هي ذي (الرومانسية) ممددة ، مسطحة ، بدورها ، مغلوبة على امرها ، بالعاطفة نفسها ، التي اظهرتها في معركتها • لم يبق شيء • اما المستقبل فهو مجرد تخمين • في حين ان كل ما ينمو على تلك الارض الحرة التي استولت عليها حركة ١٣٠ ، يتعدى الصيغة الطبيعية ، حسب المنطق •

- ٢ -

يبدو من غير المحتمل ، ان تكون حركة البحث والتحليل ، التي هي بالضبط حركة القرن التاسع عشر ، قادرة على (تثوير) العلوم والفنون جميعا ، دون ان تلتفت الى الفن الدرامي ، حتى لكأن هذاالفن معزول ، منبوذ • يعود تاريخ العلوم الطبيعية الى نهاية القرن الماضي ،اما الكيمياء والفيزياء،فلا يتجاوز تأريخهما مئة سنة في حين ان التاريخ والنقد ، قداصابهما التجديد ، اذا لم نقل انه اعيد خلقهما فعلا منذ الثورة (يقصد الثورةالفرنسية)• منذ ذلك الحين نهض عالم بأسره ، لقد ارسلتنا (الثورة) الى دراسة الوثائق ، الى التجربة ، وجعلتنا ندرك ان البدء من جديد يقتضينا الرجوع الى البداية ، من اجل ان نتعرف بالانسان والطبيعة ، من اجل التثبت مما هو ماثل • من ذلك الحين فصاعدا ، انتشرت المدرسة الطبيعية العظيمة ، على نحو سري ، شاقة طريقها في اغلب الاحيان ، في الظلام ، بصورة قاطعة ، متقدمة دائما ، لتنتصر في النهاية ، في ضياء النهار • ان تتبع تأريخ هذه الحركة ، بسوء الفهم الذي ربما يعيقها ، وعن طريق دراسة الاسباب العديدة التي دفعت بها الى التقدم او التأخر ، يعني تتبع تأريخ هذا القرن نفسه • ثمة تيار لا يقاوم يحمل مجتمعنا نحو دراسة الواقع • ففي الرواية كان بلزاك مجددا شجاعا ، جبارا ، احل خيال الشاعر محل رصد الدارس المتخصص • بينما بدا

التطور في المسرح ابطأ خطى • فلم يحدث ان صاغ كاتب الفكرة الجديدة موضوعا بشيء ن الوضوح بعد •

انا لا اقول ، بالتوكيد ، انه لم تنتج بعض الاعمال الممتازة ، بما فيها من شخوص،اختيرت اختيارا ذكيا، وحقائق جريئة اخذت مكانها الصحيح على خشبة المسرح فلاستشهد مثلا ببعض مسرحيات دوماس الابن ، الذى بالكاد اعجب بموهبته ، دون ان اترك اميل اوغيه ، بما امتاز به من قوة وانسانية • ومع ذلك ليس هؤلاء سوى اقزام بالقياس الى بلزاك • لانه تعوزهم العبقرية التى تستطيع وضع الصيغة المطلوبة • لابد من قول : ان التحدث بدقة عن منطق الحركة امر يتعذر على المرء القيام به ، فالمصدر على العموم بعيد ، ضائع في الحركة السابقة التي انبثقت منه • على نحو ما يصح القول : ان التيار الطبيعي كان موجودا دائما • فهو لم يجلب معه شيئا جديدا تمام الجدة • غير انه فاض ، في النهاية ، في فترة ملائمة له ، وهو اذ يتقدم ويتوسع ، فلأن الذهن البشري ، قد ادرك النضج الضروري • ومن ثم فأنا لا انكر الماضي ، انما اشدد على الوقت الراهن • ان قوة الطبيعية تتمركز بالضبط في جذورها العميقة المتأصلة في ادبنا الوطني ، بما يشتمل عليه من وفير الحكمة • انها انطلقت من احشاء الانسانية ، ومرد قوتها يعود الى طول عهد نموها، وحضورها ماثل في العديد من اعمالنا الممتازة •

انا اشير هنا الى بعض الامور التي حدثت • هل نستطيع ان نعتقد ان مسرحية (حبيبي فرتز) كان يمكن ان تنال الاعجاب والتصفيق ، في (الكوميدي فرانسيسز) قبل عشرين سنة ؟ هذه المسرحية ، حيث يقضي الناس الوقت كله بالاكل ، حيث العشق يتكلم بلغة بيتية مألوفة ، كانت ستقزز الكلاسيين والرومانسيين • ان تفسير نجاحها يقتضينا ان نعترف بان السنين التي مضت ، قد اصابها الكثير من الاختمار • كما ان الرسوم المماثلة للحياة ، التي كان الجمهور يمقتها اصبحت موضع اعجابه • لقد حظينا بالاغلبية ، واصبح المسرح مفتوحا لكل تجربة • هذه هي النتيجة الوحيدة المستخلصة •

واذن ها هو موقفنا • من أجل تفسير هذه النقطة ، على نحو افضل ، لست اخشى من تكرار نفسي ، انني سألخص ما اسلفت • ان النظر بامعان الى تاريخ ادبنا الدرامي ، يحمل المرء على ملاحظة عدة مراحل منفصلة بوضوح • المرحلة الاولى تتضمن طفولة الفن ، والهزليات Farce ومسرحيات الاسرار ، في القرون الوسطى ، والقاء حوارات بسيطة ، تطورت كجزء من تقاليد ساذجة ، باعداد مسرحي بدائي • ثم اصبحت المسرحيات اكثر تعقيدا تدريجيا ، مع احتفاظها بطابع خشن • ولما ظهر كورناي ، قوبل بترحاب حار ، بصفته مجددا ، لانه صقل صيغة العصر الدرامي ، برفعه لشأنها ، بوسائل عبقريته • ان من الممتع حقا دراسة الوثائق الوثيقة الصلة بالموضوع ، واكتشاف كيفية خلق صيغتنا الكلاسيكية التي كانت تتجاوب مع الروح الاجتماعية لتلك المرحلة • اذ لا يمكن بناء شيء متين الا على اساس الضرورة • لقد تحكمت المأساة في الساحة مدى قرنين ، لانها اوفت بالمطالب الدقيقة لهذين القرنين • فيما عززتها العبقريات من مختلف الامزجة ، باعمالها الممتازة • ثم ظلت تفرض نفسها مدة طويلة بعد ذلك ، حتى حين كانت المواهب الثانوية ، تنتج اعمالا اردأ • كما انها ظلت متشبثة بالوجود على اعتبار انها التعبير الادبي لذلك المجتمع ، محتفظة بزخمها ، لا شيء يمكن ان يزيلها ، اذا لم يتلاش المجتمع نفسه • وبعد الثورة ، بعد التضعضع العميق ، الذي قصد منه تغير كل شيء ، ليتيسر مولد عالم جديد ، استمرت المأساة في تعلقها بالبقاء سنوات قلائل اخرى • ثم انهارت الصيغة ، فتحطمت الرومانسية • فجاءت صيغة جديدة ، لتثبت اقدامها • ينبغي ان نعود بابصارنا الى النصف الاولى من القرن لندرك معنى النداء من اجل الحرية • ان الشعب المذهل ، المتحرر من القيود ، وسط العنف ، كان لا يزال متأثرا بالحمى المخطرة ، ففي الاندفاق الفجائي الاول لحريته الجديدة ، تاق الى مخاطرات مهولة ، وغراميات تتجاوز الحدود الانسانية ، وتطلع الى النجوم ، حتى ان بعض الناس انتحروا ، وكان هذا الانتحار رد فعل غريب جدا ازاء الانعتاق الاجتماعي الذي اعلن ، بثمن باهظ من الدماء • واذا ما عدت الى الادب الدرامي فانني ارى في الرومانسية

على المسرح ، انتفاضة غير معقدة ، غزوا قامت به جماعة منتصرة ، تسلمت المسرح بعنف ، بين دق الطبول ورفع الاعلام • ففي بواكير ذلك العهد ، كان المقاتلون يحلمون بوقع تأثيرهم ، باتخاذ شكل جديد ، في الفن فحيال بلاغة معينة وضعوا بلاغة مقابلة • وضعوا العصور الوسطى تجاه العصور القديمة ، وفي مقابل توهج الواجب وضعوا توهج العاطفة • كان ذلك كل شيء • اذا لم تتغير الا التقاليد الخاصة بالمشاهد • ذلك ان الشخوص ظلت دمى في ألبسة جديدة • اذ لم يصب التغيير سوى اللغة والطابع الخارجي • كان الامر كافيا بالقياس الى تلك المرحلة • لقد استولت الرومانسيه على المسرح باسم الحرية الادبية ، منفذة مهمتها الثورية بأداء بارع لا يقارن • لكن ، من لا يرى اليوم ، ان دورها ، لم يكن ليمتد الى أبعد مما امتد اليه ؟ هل للرومانسية قدرة على ان تقول شيئا ما عن مجتمعنا الراهن ؟ كلا، بالبداهة، انها، لم تعد سوى رطانة مضى زمانها، رطانة غير قابلة للاحتذاء • انها توقعت بثقة ان تحل محل الادب الكلاسي ، الذي استطال عهده الى قرنين ، لانه كان يستند الى ظروف اجتمعية معينة • بيد ان الرومانسية لم تكن لتستند الى شيء غير اوهام قلة من الشعراء ، ان شئت ، الى مرض زائل اصاب الاذهان ، التي وقعت فريسة للاحداث التأريخية ، فكان حتما عليها ان تزول بزوال ذلك المرض • لقد افسحت الرومانسية المجال لازدهار الغنائية ، وسيظل هذا الامر مجدها الخالد •

واليوم ، وقد تكامل التطور ، يبدو من الواضح ، ان الرومانسية ، لم تعد غير حلقة وصل ضرورية بين الكلاسية والطبيعية • انتهى الصراع فما علينا الا ان نبحث عن وضع آمن • الطبيعية تنبثق من الفن الكلاسي ، كما نهض مجتمعنا الراهن من حطام المجتمع القديم • الطبيعية وحدها تتجاوب مع حاجتنا الاجتماعية، انها وحدها لها جذور عميقة متأصلة في روح عصرنا ، وهي وحدها تستطيع ان تقدم صيغة حية ، دائمية لفننا ، لان الصيغة ستعبر عن طبيعة ذكائنا المعاصر •

قد تكون هناك اوهام خيالية عابرة ، او انماط معينة ، في الفن ، خارج الطبيعة ، لكنها لن تستطيع البقاء طويلا • انني اقول مجددا : الطبيعة هي التعبير عن عصرنا ، وهي لن تموت ، الى ان تحدث انتفاضة جديدة ، تغير عالمنا الديمقراطي •

نحن الان بحاجة الى شيء واحد حسب ، بحاجة الى رجال العبقرية ، الذين يستطيعون تحديد الصيغة الطبيعية • لقد فعل بلزاك ذلك بالقياس الى الرواية ، فتثبتت الرواية • فمتى سيظهر كورناينا ، موليرنا ، راسيننا ، ليثبت اسس مسرحنا ؟ ينبغي لنا ، ان نؤمل وننتظر •

ـ ٣ ـ

تبدو الآن بعيدة المرحلة التي سادت فيها الدراما الرومانسية • ففي باريس ازدهرت خمس او ست من دور العرض الخاصة بها • اما تفكيك المسارح القديمة في شارع (تيميل) ، فقد كان كارثة هائلة • اذ اصبحت منفصلة عن بعضها ، كما تغير الجمهور ، وبرزت (موضوعات) مختلفة •

اما التشويه الذي سقطت الدراما في هاويته ، فيعود معظمه الى استنفاد النوع الفني ذاته ، فحلت محل اعمال (١٨٣٠) القوية مسرحيات مضحكة ، مضجرة •

والى هذا التدني ينبغي ان نضيف انتفاء الممثلين الجدد انتفاء تاما ، هؤلاء الذين يتفهمون هذه الانواع من المسرحيات ، ويستطيعون تفسيرها ، لان كل صيغة درامية تتلاشى ، تسحب معها مفسريها • واليوم ، تنتقل الدراما من مسرح الى اخر ، كأنها طريدة ، لم يبق لها سوى دارين للعرض تعودان حقا لهما ، هما دار (امبيغو) و (المسرح التأريخي) • حتى ، في سانت مارتن ، الدراما محظوظة ، لو استطاعت ان تنال وقتا قصيرا للعرض ، لتقدم هذه الفعالية العظيمة او تلك •

قد يجدد النجاح من حين الى حين شجاعتها • الا ان انحدارها محتوم • ان الدراما الرومانسية في سبيلها الى النسيان ، واذا ما بدت احيانا كأن انهيارها توقف ، فان ذلك لا يعني الا الامعان في الانهيار • من الطبيعي ان تظهر شكاوى ، بصوت عال • ففلول الرومانسيين مصابون بشقاء بائس • انهم يقسمون ان لاخلاص للادب الدرامي الا في الدراما، وهم يعنون بالدراما النوع الخاص بهم• انا اعتقد ، على الضد من ذلك ، علينا ان نجد صيغة جديدة تتولى تغيير الدراما ، تماما كما تولى كتاب النصف الاولى من هذا القرن ، تغيير المأساة • هذا هو جوهر القضية • المعركة ، اليوم ناشبة بين الدراما الرومانسية وبين الدراما الطبيعية • واعني بالدراما الرومانسية كل مسرحية تسخر من الصدق ، في تشخيصها واحداثها ، وتتبختر في صندوق الدمى ، وهي محشوة بالضوضاء التي تتخبط ، لهذا السبب او ذاك من الاسباب المثالية ، في محاكاة اعمال شكسبير وهوغو •

ان لكل مرحلة صيغتها ، وصيغة مرحلتنا ، بالتوكيد ، ليست كصيغة ١٨٣٠ ان عصرنا هو عصر المناهج والعلم التجريبي ، وحاجتنا الرئيسة تتمثل في التحليل الدقيق • اننا لا نكاد ندرك حريتنا التي ظفرنا بها ، لو اننا استخدمناها ، من اجل ان نسجن انفسنا في تقاليد جديدة • الطريق سالكة ، فما علينا الا ان نعود الى الانسان والطبيعة •

ثم جرت محاولات عظيمة ، لاحياء الدراما • لا شيء يمكن ان يكون افضل من ذلك الامر • ان اي ناقد لا يستطيع ادانة اختيار الموضوعات التاريخية ادانة تامة • حتى لو كان يفضل الموضوعات الحديثة تفضيلا حاسما • كل ما في الامر ، انني مفعم بالشكوك ، في هذا الصدد • ان مدير المسرح ، الذي يسلمه المرء هذا النوع من المسرحية ، يخيفني مسبقا • القضية تتلخص في كيفية معالجة التأريخ ، ما هي الشخوص غير الاعتيادية ، التي ستعرض ، بما تحمل من اسماء ملوك او ساسة وفنانين عظماء ؟ ماهي الوسيلة المرعبة التي سنتوسل بها لنجعل

التاريخ مستساغا ؟ ان مؤلفي هذه الطبخات حالما يتجهون الى الماضي ، يتصورون ان كل شيء مباح لهم ؟ الامور المستحيلة ، الدمى الكارتونية ، البلاهات المهولة ، والخرابيش الهستيرية ، التي تمثل اللون المحلي بشكل زائف . أما الحوار فما اشده غرابة ـ فرانسوا الاول يتكلم كأنه بائع متجول بالمفرق ، خارج مباشرة من شارع القديس دنيس ، ورشيليو ، يستخدم كلمات مجرم ، من شارع (الاجرام). وشارلوت كورداي ، بعاطفياتها الباكية ، المتهافتة ، كأنها فتاة في احد المعامل . ان ما يدهشني ، في كتابنا المسرحيين ، هو عدم شكهم ولو للحظة ، على ما يبدو ، في ان النوع (الدرامي) التاريخي ، هو اقل الانواع جدوى ، لانه بحاجة ماسة للبحث ، والامانة ، وموهبة الحدس المتكاملة ، والقدرة على اعادة التركيب . انا بكليتي مع الدراما التاريخية ، حين تكون في ايدي شعراء عبقريين او ناس ذوي معرفة ممتازة ، قادرين على ان يجعلوا الجمهور يرى العصر الذي تعادلـه الحياة. نبوءة او نقدا ذا أهمية عميقة الغور .

لكنني ، اعرف لسوء الحظ ، ما يريد مناصرو الدراما التاريخية احياءه : انهم يريدون احياء التبختر واللعب بالسيوف ، والمشاهد الكبيرة ، ذات الكلمات الكبيرة ، والتلاعب بالاكاذيب للتظاهر امام الجمهور ، والاستعراضات الفاضحة التي تحزن الاذهان المخلصة . ومن هنا انبثق شكي ، ارى ، ان تودع كل هذه (الاعمال) العتيقة في متحفنا الخاص بالتاريخ الدرامي ، تحت طبقـة من الغبـار الورع .

ثمة عقبات كبيرة غير منكورة ، في حقل التجارب الاصلية : اذ نلاقي دون ان نتوقع رياء النقد وتربية البلاهات المرفوعة في اجواء الجمهور ، هـذا الجمهور الذي يضحك بخفوت من كل عمل صبياني في الميلودرامات ، لكنه يسمح لنفسه ليندفع مع هيجانات العاطفة الرقيقة . ومع ذلك ، فالجمهور في حالة تغير . اذ لـم يعد وجود لجمهور شكسبير او موليير . علينا ان نحسب حسـابا للتبـدلات في وجهات النظر ، للحاجة للواقع الذي يزداد اصرارا على حضوره في كل مكان .

ان القلة من اواخر الرومانسيين ، عبثا ما يعيدون القول : الجمهور يريد هذا الامر ، ويريد ذلك . ها هو اليوم قادم ، عندما يريد الجمهور الصدق .

- ٤ -

لقد بنيت الصيغ القديمة ، الكلاسية منها والرومانسية على اعادة ترتيب الحقيقة ، وبترها بانتظام . لقد صمموا مبدئيا على اتخاذ موقف من الحقيقة باعتبارها قيمة غير صالحة ، بما فيه الكفاية ، فحاولوا استخلاص جوهر منها ، استخلاص (شعر) منها ، بحجة ان الطبيعة يجب ان تطهر و تضخم . ان المدارس الادبية المختلفة ، الى الآن ، ظلت في شغل شاغل تناقش مسألة احسن وسيلة للتستر على الحقيقة لئلا تبدو بكل بشاعتها امام الجمهور . تبني الكلاسيون (التوغا)[1] بينما احدث الرومانسيون ثورة من اجل تبني (درع الزرد)[2] والسترة القصيرة . ان تغيير اللباس لم يحدث الا اختلافا يسيرا ، في حين استمر تزييف الطبيعة . غير ان المفكرين الطبيعيين يحدثوننا اليوم ، قائلين : ان الحقيقة ليست بحاجة الى لباس ، فهي تستطيع ان تمشي عارية . وهنا يمثل النزاع .

يدرك الكتاب ، الذين يمتلكون اي حس سليم ، ادراكا تاما ان الدراما المأساوية والدراما الرومانسية لاقتا حتفهما . ومع ان اكثرية الكتاب منزعجون اشد الانزعاج ، حين يلتفتون باذهانهم الى صيغة المستقبل التي لم تتضح بعد ، فهل تتطلب الحقيقة منهم جادة ان يتخلوا عن الجلال (الفني) عن الشعر ، عن التأثيرات الملحمية التقليدية التي يناشدهم طموحهم ان يضمنوها في مسرحياتهم ؟ هل تقتضيهم الطبيعة تقليص آفاقهم والتهاون بطلعة واحدة الى اجواء الخيال ؟

سأحاول الاجابة . لكن قبل ذلك ، لا بد من تحديد المناهج التي يستخدمها المثاليون في رفع اعمالهم الى مصاف الشعر . انهم يبدأون عملهم ، بوضع موضوعهم المختار ، في زمن بعيد العهد . لان ذلك يمدهم بازياء معينة ويجعل هيكل القصة غامضا ، بحيث يفسح لها المجال الواسع للكذب . وبعد ذلك يلجأون الى التعميم بدل التخصيص فلا تعود شخوصهم شخوصا حية بل عواطف وانفعالات ومجادلات يفتعلها الاستقراء والتفكير . ان هذا الهيكل الزائف

(١) شعار الفرسان في القرون الوسيطة(٢) ثوب روماني فضفاض - المورد .

يتطلب ابطالا من رخام و كارتون • في مثل هذا الاعداد الاسطوري ، يتضايق كل انسان من لحم وعظم ، له أصالة خاصة • وفضلا عن ذلك ، اننا حين نشاهد الشخوص في الدراما الرومانسية والمأساوية ، نشاهدها ، في خطاها ، وقد تقلصت في موقف ، احداها تمثل الواجب ، والاخرى الوطنية ، والثالثة الخرافة ، والرابعة الامومة ، وهكذا تتقاطر الافكار المجردة جميعا • ليس ثمة شيء من التحليل الاصيل لجهاز عضوي ، ليس ثمة شخص تؤدي عضلاته ودماغه اعمالهما ، كما في الطبيعة •

هذه اذن الخصائص التي يأبى الكتاب ذوو الاتجاهات الملحمية التخلي عنها • فبالقياس اليهم ، يستقر الشعر في الماضي على نحو تجريدي ، باضفاء النموذجية والمثالية على الوقائع والشخوص • وحالما يواجههم المرء بالحياة اليومية ، بالناس الذين يملأون شوارعنا ، تعشا عيونهم ، وتتعلثم السنتهم ، فاذا هم خائفون ، لم يعودوا يرون بوضوح ، ومن اجل ذلك يجدون كل شيء قبيحا ، غير صالح للفن • ان الموضوع المطروح ، وفقا لهم ينبغي ان يجتاز اكاذيب الخرافة ، كما ينبغي ان يحجر الناس كالتماثيل ليستطيع الفنان القبول بهم ، حتى يكونوا اهلا للاقنعة التي اعدها وحضرها •

هنا ، في هذا المنطق بالذات ، تتقدم الحركة الطبيعية لتعلن بصراحة ان الشعر ماثل في كل مكان ، في كل شيء ، في الحاضر الحقيقي ، اكثر مما في الماضي ، والمجرد • ان لكل حدث لكل لحظة ، وجها شعريا ساميا • نحن نتألق ازاء الابطال العظام الاقوياء ، في مناح مختلفة بالقياس الى دمى صانعي الملاحم • ففي هذا القرن ، لم يستطع اي من كتاب المسرح ، ان يبعث الحياة ، في شخوص سامقة كالبارون هولوود ، والعجوز غرانديه وسيزار بيروتو ، وكل الشخوص الاخرى لدى بلزاك التي عرفت بتفردها وحيويتها • وبجانب هذه الخلائق الجبارة الاصلة ، يرتجف الابطال اليونانيون والرومانيون ، بينما يتهافت ابطال القرون الوسطى على وجوههم ، كجنود من رصاص •

ومع الاعمال الممتازة التي تنتجها المدرسة الطبيعية ، في هذه الايـام ، تلك الاعمال التي تتفرد بالجهد الرفيع ونبض الحياة ، يصبح من المضحك ، والادعى الى الزيف ، ان نضع شعرنا في معبد متقادم العهد ، لدفنه بخيوط العنكبوت • ان الشعر يسري بكل قوة من خلال كل شيء حي ، لذلك ، كلما كــان الصــق بالحياة كان اعظم شأنا • انا مهتم باعطاء الشعر تحديده الاوسع ، لا ان اشــده حصرا بايقاع قافيتين ، او دفنه في زمرة ضيقة من زمر الحالمين ، انما غرضــي هو اعادة القيمة الانسانية الحقيقية اليه ، تلك القيمة التى تعنى بتوسيع وتشجيع كل نوع من انواع الصدق وصنوف الحقيقة •

واذن ، خذ محيطنا الراهن بنظر الاعتبار ، وحاول ان تجعل الناس يعيشــون فيه : عندئذ ستكتب اعمالا عظيمة • ان ذلك ، بدون شك ، يستدعي جهدا ما ، فهو يعني غربلة فوضى الحياة ، واستخلاص الصيغة الطبيعية البسيطة منها • هنا تكمن الصعوبة ، ذلك ان القيام بامور عظيمة عسير انطلاقا من موضوعات وشــخوص ، تعوّدت اعيننا ، من خلال دورة الحياة اليومية ، ان تراها صغيرة • فيما ادرك ان من الاسهل تناولا تقديم دمية الى الجمهور واضفاء اسم شارلمان عليها وتضخيمها بخطب مسبهة ، بحيث يعتقد الجمهور أنه يشاهد عملاقا ، فهذا الامر اســهل من التقاط برجوازي من عصرنا ، التقاط رجل بشع المنظر ، غريب الاطوار ، لنستخلص منه شعرا ساميا ، جاعلين منه ، على سبيل المثل الاب غوريو ، الاب الذي قدم مـا قدم الى بناته من صنوف الحنان • ان شخصية عظيمة مثل هذه مفعمة بالصدق والمحبة ، يندر ان تجد لها مثيلا في أدب آخر •

ليس من شيء اهون من اقناع مدراء المسارح ، بالصيغ المعروفة • والابطال حسب الذوق الكلاسي والرومانسي — يكلفون اقل جهد ، لانه يمكــن صــنعهم بالعشرات ، حتى لقد اصبحوا بضائع مقتنة ، تراكمت في ادبنا • اما خلق بطل اصيل، حي وفعال ، وتحليله تحليلا ذكيا ، فامر يقتضي جهدا صعبا ، مضنيا • ربما هــذا هو السبب الذي يجعل الطبيعية مخيفة لهؤلاء الكتاب الذين اعتادوا اصطياد الرجال

العظام من مياه التاريخ العكرة • ان عليهم ان يحفروا عميقا ، في صميم الانسانية ، ان يتعلموا من الحياة ، وان يمضوا قدما الى عظمة الواقع ، ليجعلوها تتحرك بكل قوتها • دعونا لا نتنكر لهذا الشعر الاصيل ، شعر الانسانية ، انه قد استخلص في القصة ، ويمكن استخلاصه في المسرح • ما تبقى فهو العثور على منهج التكيف فحسب •

ان احدى المقارنات قد اثارت في شيئا من عدم الاستقرار ، هاجسا جثم على نفسي ، انا الان في سبيلي للخلاص منه • هاهما شهران يمضيان ومسرحية تدعى (اسرة دانيتشيف) تعرض في (الاوديون) • جرت وقائع هذه المسرحية في روسيا • وقد حالفها النجاح الباهر هنا ، الا انها على ما يبدو خسيسة ، مفعمة باحتمالات فاضحة غير مستساغة ، بحيث ، لم يجرؤ كاتبها الروسي على عرضها في بلده • ما رأيك في عمل يلقى هذا الترحاب في باريس ، ولو عرض في سانت بترسبرغ ، لما نال غير الازدراء والاستهجان تصور للحظة ان الرومانيين يمكن ان يعودوا ليشاهدوا (Rome Vaincue) اتستطيع ان تسمع هدير ضحكهم ؟ اتتصور ان المسرحية ستتم عرضا واحدا ؟ انها ستصدمهم باعتبارها محاكاة تهكمية ، كما ستنوء بثقل السخرية الموجهة اليها • هل ثمة مسرحية تأريخية واحدة يمكن عرضها امام الجمهور الذي تدعي تصويره ؟ هذا المسرح الذي يستسيغه الاجانب ، مسرح غريب ، لانه يستند الى غياب الاجيال التي يعالجها ، والى الاعلام الكاذب الذي لا يلائم الا اناسا جهلاء !

ان المستقبل مع الطبيعية ، اما الصيغة فسيعثر عليها • وسيبرهن على ان الشعر الوفير ماثل في شقة البرجوازي الصغيرة ، باكثر من مثوله ، في كل قصور التاريخ الفارغة ، المتآكلة ، وفي النهاية سترى التقاء كل شيء في الواقع : في الخيالات المحببة ، المتحررة من النزوات والبدوات ، في الاناشيد الرعوية والكوميديات والدرامات • وحالما تكون التربة قد قلبت ، تصبح المهمة ، التي تبدو اليوم مرعبة ، غير معقولة ، سهلة ميسورة •

انا لست اهلا لاعلن عن الشكل الذي ستتخذه الدراما في المستقبل ، فذلك امر ينبغي ان يترك لصوت عبقري قادم • لكنني سأسمح لنفسي بالاشارة الى السبيل الذي سيسلكه مسرحنا ، على ما احسب •

قبل كل شيء لابد من نبذ الدراما الرومانسية • ستكون الحالة كارثة لنا لو اضطلعنا بتمثيلها الشائن ، ببلاغتها ، بفرضيتها التي تفضل الفعل على تحليل الشخوص • ان احسن امثلة هذا النوع الدرامي ، على ما سبق ان قلت تتمثل في مجرد اوبرات ذات مؤثرات واسعة الوقع • واذن ، لا مناص لنا ، حسب ما اعتقد ، من العودة الى المأساة لا الى الاستعارة من بلاغتها ، ونظام اسرارها المؤتمنة ، وخطابيتها التي لا حدود لها ، معاذ الله ان نفعل ذلك ، انما علينا العودة الى تبسيطها للفعل ، والى دراستها النفسية والفسلجية للشخوص • ان الهيكل المأساوي ، المفهوم على هذا النحو ، هيكل ممتاز ، اذ فيه ينبسط الفعل الواحد بواقعيته كلها ، محركا الشخوص نحو العواطف والمشاعر ، التي يكون تحليلها المضبوط ، الاهمية الرئيسة للمسرحية وفي محيطنا المعاصر ، يتعدى الامر ، الى الناس المحيطين بنا ايضا •

ما يهمني على الدوام ، ما يقلقني باستمرار ، جعلني احار فأتساءل من منا سيقوى على رفع نفسه الى مستوى العبقرية • لو كان على الدراما الطبيعية ان تجد سبيلها الى الوجود ، فلا يمكن لغير عبقري ان يدفعها الى ذلك الوجود • خلق كوناري وراسين المأساة • وخلق فكتور هوغو الدراما الرومانسية • فمن هو ذلك الكاتب المجهول لحد الان ، الذي لا بد له ان يخلق الدراما الطبيعية ؟ في السنوات الاخيرة جرت تجارب عديدة • لكن ، اما أن الجمهور لم يكن مستعدا ، واما لان احدا من المبتدئين لم تتيسر له قدرة الاحتمال ، لم تتمكن واحدة من هذه المحاولات من الحصول على نتائج حاسمة •

في معارك هذا النوع ، لا تعني الانتصارات الصغيرة شيئا ما . اننا بحاجة الى انتصارات كبرى تقضي على الخصم ، وتفوز بالجمهور لقضيتنا . اما النظارة فسيستسلمون امام هجوم رجل قوي حقيقي . سيأتي هذا الرجل بالكلمة المتوقعة ، بالحل للمشكلة ، بصيغة الحياة الحقيقية على خشبة المسرح ، مع الايهامات الضرورية للمسرح . انه سيمتلك ما لم يمتلكه القادمون الجدد بعدد : الذكاء او القوة على فرض نفسه والبقاء على كثب من الصدق ، بحيث لا يستطيع ذكاؤه ان يؤول به الى الاكاذيب . فما اعظم المكانة التي سيحتلها هذا المجدد في ادبنا الدرامي ! انه سيتربع القمة ، وسيبني نصبه التذكاري ، وسط صحراء الابتذال التي تجتازها بين البيوت الهزيلة المنتشرة في مسارحنا اللامعة . انه سيضع كل شيء موضع التساؤل ، راصدا كل شيء . انه سيجلو خشبات المسرح ، ويخلق عالما يرفع عناصره من الحياة ، من خارج تقاليدنا . لا شك في انه ليس من حلم اكثر طموحا يستطيع كاتب عصرنا تحقيقه . ان مملكة القصة مكتظة بما فيها ، بينما مملكة المسرح خالية . ان مجدا خالدا ينتظر ، في فرنسا في هذه الاونة ، رجلا عبقريا يواصل عمل موليير ليجد في واقع الكوميديا الحية ، الدراما المتكاملة ، دراما المجتمع الحديث .

الانسان الفسلجي (الطبيعي)

اميل زولا

... ان تطور الطبيعية العظيم ، ينحدر ، في الواقع ، مباشرة من القرن الخامس‌عشر الى عصرنا الراهن ، وقد عني تدريجيا بوضع الانسان الطبيعي محل الانسان الميتافيزيقي . ففي المأساة ، سيطر الانسان الميتافيزيقي سيطرة تامة ، وفقا للمنطق والعقيدة (المتزمتة) . لم يكن الجسد ذا شأن يذكر . كانت الروح تعد

(١) ما سبق يمثل فصلا كاملا . أما ما يلي فمقتطفان من الفصل الخاص بالملابس

الجزء المهم الوحيد في الماكنة البشرية ، اما وقائع الدراما فكانت تجري في الهوا ء في الذهن الصرف • وتبعا لذلك ، ماذا كانت الفائدة من العالم المحسوس ؟ لماذا الانشغال بالموضع الذي يجري فيه الفعل ؟ لماذا التعجب من الالبسة الباروكية او الخطابية الزائفة ؟ لماذا نلحظ الملكة ديدو ، التي كانت صبيا ، تضطره لحيته المتنامية الى ان يلبس قناعا ؟ لا شيء يهم • هذه التوافه كانت لا تستحق التنازل اليها ، كانت المسرحية تسمع كما لو كانت مقالة مدرسية ، او دعوى قانونية • كانت على مستوى اعلى من مستوى الانسان ، في عالم الافكار ، بعيدة كل البعد عن الانسان الحقيقي ، بحيث ان اي تدخل من الواقع ، يفسد العرض • هذه هي نقطة الانطلاق ، انها في مسرحية (الاسرار) القضية الدينية ، وهي القضية الفلسفية في المأساة • ومنذ البداية كان الانسان الطبيعي ، المختنق بالبلاغة والدوغماتية ، يناضل سرا ، محاولا التحرر والخلاص ، وبعد محاولات مديدة ، غير مجدية ، تمكن من توكيد وجوده ، عضوا عضوا • تاريخ مسرحنا برمته يتجلى بانتصار الانسان الطبيعي ، الذي ظهر للعيان ، في كل مرحلة ، بمزيد من النصوع والوضوح ، من وراء دمية المثالية الدينية والفلسفية •

فكورناي وموليير وراسين وفولتير وبومارشيه ، وفي ايامنا ، فكتور هوغو واميل اوغيه والكسندر دوماس الابن وحتى سردو ، كانوا يحملون مهمة واحدة ، ولو لم يكن يدركونها حق الادراك ، هي الاستزادة من واقعية جسد الدراما ، والتقدم نحو الحقيقة والصدق ، وانتقاء الشيء الاكثر والاكثر من الانسان الطبيعي وفرضه على الجمهور • ان التطور حتما لن ينتهي بهؤلاء ، فهو مستمر ، وسيستمر الى الابد • لان الانسانية ما زالت شابة يافعة جدا •••

الازياء – التصميم المسرحي – اللغة

– اميل زولا –

تقدم الازياء الحديثة مشهدا فقيرا • فاذا تجاوزنا المأساة البرجوازية ، المغلقة بين جدرانها الاربعة ، واردنا استخدام المسارح الكبيرة للمشاهد الجماهيرية ، ترتبك وتنكمش بسبب الرتابة ، والمنظر الجنائزي المتجانس للممثلين الاضافيين • في هذه الحالة ، يتوجب علينا ، على ما ارى ، الافادة من تنوع الملابس ، الذي توفر لنا مختلف الطبقات والاصناف • للتوضيح : استطيع ان اتصور كاتبا يعد فصلا واحدا في السوق الرئيسة في (شارع هالة) بباريس• سيكون الاعداد ممتازا بحياته الطافحة واحتمالاته الجرئية • في هذا الاعداد الهائل ، يمكننا ان نرى حشدا من الناس يمثل صورة رائعة ، بعرض الحمالين لذين يعتمرون قبعاتهم الكبيرة ، والنسوة البائعات بمآزرهن البيضاء والفعهتن الجميلة الملونة ، والزبائن بالبستهم الحريرية والقطنية والصوفية ، بما فيهم من سيدات تواكبهن خادماتهن ، والنساء المتسولات الباحثات عن اي شيء يستطعن التقاطه من الشارع • يكفي لاستلهام الوحي ان تجوس في شارع (هالة) لنمعن النظر فيه • لا شيء امتع من ذلك ، ولا ادعى للبهجة • ان كل باريس سيسرها ان تشاهد هذا الاعداد ، اذا ما تحقق بالدقة والسعة الضروريين•

كم وكم من اعدادات اخرى للدراما الشعبية ، تنتظرنا لتتسلمها ! في داخل معمل ، داخل منجم ، سوق الحلي الرخيصة ، محطة القطار ، مخازن الازهار ، ساحة سباق الخيل الـخ • في كل هذه الاماكن ، يمكن ان تجري جميع فعاليات الحياة الحديثة • قد يقال ان مثل هذه الاعدادات سبق لها ان جربت • مما لا يطاله الشك اننا شاهدنا معامل ومحطات القطارات في المسرحيات الفنطازية ، لكنها كانت محطات ومعامل فنطازية • اعني ان هذه الاعدادات قد جمعت جمعا من اجل خلق ايهام ، في احسن الاحتمالات • بينما ما نحن بحاجة اليـه هو اعادة اخـراج مفصل : البسة يجهزها لنا اصحاب المتاجر ، على الا تكون فاخرة ، بـل ملائمـة لاغراض صادقة ، ذات اهمية بالقياس الى المشاهد • وحيث ان الجميع يندبون موت الدراما ، فلا بد لكتابنا المسرحين ، على وجه التوكيد ، من أن يجربوا هذا الضرب من الدراما الشعبية المعاصرة • ففي ضربة واحدة يستطيعون ارضـاء نهـم الجمهـور

للمشاهد اللافتة للنظر ، وتطمين الحاجة للدراسات الدقيقة التي تشتد الحاحا كل يوم • فلنؤمل ان يرينا كتاب المسرح اناسا حقيقين ، لا اعضاء الطبقة العاملة ، الناجين الذين يقومون بادوار غريبة ، في ميلودرامات الشوارع • قال ادولف جوليان ان كل الاشياء في المسرح يتوقف بعضها على بعض ، وهذا اقول لن اتعب ابدا من اعادته وتكراره • ان الالبسة النابضة بالحياة ، تبدو في غير مكانها ، اذا كانت الاعدادات لاداء المسرحيات نفسها ، غير نابضة بالحياة • كل هذه الامور يجب ان تتضافر في خطاها ، وهي تسلك طريق الطبيعية • حين تصبح الملابس اكثر دقة ، تصبح الاعدادات كذلك ، فيحرر المثلون انفسهم من الخطابية الطنانة ، وتدرس المسرحيات الواقع بصورة الصق ، وتصبح الشخوص اقرب ما تكون الى الحياة في صدقها • استطيع ان اقدم الملاحظات نفسها عن الاعدادات كما فعلت بالنسبة للملابس • فمعها ايضا نستطيع ، على ما يبدو ، ان نصل الى اعلى درجة ممكنة ن الصدق ، الا ان امامنا خطى طويلة اخرى ينبغي اتخاذها • ان اكثر ما نحن بحاجة اليه من اجل شحذ الايهام ، في اعادة بناء الاجواء ، هو التوكيد على الجدوى الدرامية ، لا على الميزة الصورية • ذلك ان الجو بذاته ينبغي أن يقرر قوام الشخصية المسرحية •

فحين توضع خطة لاعداد ، من اجل ان تعطي انطباعا حيا لوصف من اوصاف بلزاك ، وحين ترتفع الستارة ، فيشاهد المرء اللمحة الاولى للشخوص المسرحية ، وشخصياتهم وسلوكهم ، لمجرد ان نرى المكان الفعلي الذي يتحركون فيه ، تظهر اهمية اعادة الاخراج بدقتها ، في الديكور ، بحيث تكون مستساغة ، مهضومة • وهذه هي الطريق التي نسلكها بالبداهة • ان الجو الذي غيرت دراسته العلم والادب ، سيكون له دور كبير في المسرح • وهنا يمكنني ان اذكر مرة اخرى قضية الانسان الميتافيزيقي ، ، الانسان المجرد الذي لن يرضى الا بجدرانه الثلاثة في المأساة بينما الانسان الطبيعي في اعمالنا الحديثة يلحان تقرر شخصيته باعداده ، بالجو (البيئة) الذي انتجه • واذن ، ما نزال نرى ان طريق التقدم طويل ، بالقياس الى الاعدادات والالبسة على حد سواء • نحن في سبيل الوصول الى الحقيقة والصدق ، لكن علينا الا نتلعثم بذكرهما •

ثم هناك مسألة اخرى مهمة هي الأداء • صحيح اننا تجاوزنا الانشاد والاغاني الاعتيادية المعروفة في القرن السابع عشر • لكننا نمتلك الان (الصوت المسرحي) وهو ترديد زائف ، نشاز ، ومزعج جدا • كل ما يلازمه من خطـل يتأتى من الدستور التقليدي المتعارف عليه ، الذي تضافر اغلب النقاد على وضعه •

انهم وجدوا المسرح في حالة معينة ، فبدلا من التطلع الى المستقبل ، والحكم على التقدم الذي نصنعه الآن والتقدم الذى سنصنعه في المستقبل ، بالقياس الى ما صنعناه في الماضي ، نراهم يدافعون بعناد عن مخلفات التقاليد القديمة ، ويقسمون على وجوب الحفاظ على تلك المخالفات وسألتهم لماذا وجعلتهم يرون ما قطعنـاه من اشواط ، فانهم لن يقدموا لك حجة منطقية • انهم سيردون بتوكيـدات تسـتند الى جملة من الظروف الآخذة بالتلاشي •

ان الاغلاط في الاداء مردها ما يدعـوه النقاد (اللغة المسـرحية) • تذهـب نظريتهم الى انه لا ينبغي لك ان تتكلم على خشبة المسرح ، كما تتكلـم في الحياة اليومية • ومن اجل دعم وجهة النظـر هذه ، يقتبسـون امثلـة من الممارسـات التقليدية ، مما كان يحدث امس ، وما زال يحدث ، دون ان يأخذوا بنظر الاعتبار الحركة الطبيعية ، التي ثبت مراحلها لنا كتاب جوليان • دعونا ندرك انه ليس ثمة شيء كـ (اللغة المسرحية) • في الماضي كانت البلاغة ، التي ضعف شأنها تدريجيـا حتى اوشكت الآن على الموت • هذه هي الوقائع • اذا قارنتم خطابية الممثلين تحت ظل لويس الرابع عشر بما قدمه (ليكين) ومقارنة ذلك بما يقدمه فانونا اليوم ، انكم ستميزون بوضوح المراحل ، من الانشاد المأساوي ، الى بحثنـا عن النبـرة الطبيعية الصادقة كأنها ، صرخة الصدق • يستتبع من ذلك ان (اللغة المسرحية) اللغة الجهورية الصاخبة ، في طريقها الى الزوال • اننا الان في سبيلنا الى البساطة ، الى الكلمة المحكية لدقيقة ، لطبيعية تماما دونما توكيد • كم وكم من الامثلة استطيع ان اقدم لو كان لي مجال غير محـدود ! اعتبروا تأثـير جيوفـروي الطاغـي في الجمهور ، ان كل موهبته منبثقة من شخصيته الطبيعية • انه يمسك بزمام الجمهور ، لانه يتكلم على خشبة المسرح ، كما يفعل في البيت • واذا ما بدا صوت جملـة

غريبة ، فهو لن يتفوه به ، فما على الكتاب الا ان يعثر على جملة اخرى • هذا هو النقد الرئيس لما يدعى بـ (اللغة المسرحية) • مرة اخرى ، تتبعوا اداء ممثل موهوب ، وفي الوقت نفسه ارصدوا الجمهور ، ان التصفيق سيشتد ، وستغمر القاعة بالنشوة ، حين تضفي لهجة صادقة على الكلمات القيمة الدقيقة الجديرة بها • ومن ثم ، فان كل ما حدث من نجاحات عظيمة على خشبة المسرح ، ليس ليس لا انتصارات على التقاليد •

وا أسفاه ، نعم ، ثمة (لغة مسرحية) • انها (الكليشات) ، التفاهات الرنانة ، الكلمات الجوفاء التي تتدحرج كأنها براميل فارغة ، انها كل البلاغة التي لا تحتمل في (الفودفيل) والدراما ، كل الاشياء التي اخذت تحملنا على الابتسام • من الممتع حقا ان ندرس اسلوب كتاب موهوبين من اضراب اوغية ودوماس وساردو • استطيع ان اجد الشيء الكثير لديهم مما يستحق النقد ، وبخاصة لدى الكاتبين الاخرين ، بلغتهما التقليدية ، لغتهما الخاصة التي يضعانها على افواه شخوصهما جميعا ، الرجال والنساء والشيوخ والعجائز ، من كلا الجنسين وجميع الاعمار • ان هذا يغضبني • ذلك ان كل شخص له لغته الخاصة ، ومن اجل خلق اناس أحياء ، ينبغي لك ان تقدمهم للجمهور ، لا بمجرد لباسهم المضبوط ، واجوائهم التي جعلت منهم ما هم عليهم ، بل بوسائل تفكيرهم المتفردة ، طرائق تعبيرهم عن انفسهم • اعيد ، هذا هو الهدف الواضح لمسرحنا • ليس هناك لغة مسرحية ينتظمها دستور (الجمل الايقاعية) او الصوت الجهوري • هناك نوع من الحوار يتنامى ويستدق ، يتبع او بالحري ، يقود الاعداد والازياء المسرحية نحو التقدم الطبيعي • عندما تكون المسرحيات اميل الى الصدق ، سيحظى اداء الممثل بالشيء الكثير من البساطة والطبيعية •

وفي الختام ، اعيد فاقول : ان معركة المواضعات المسرحية ما زالت بعيدة البعد كله من النهاية ، وهي وهي لن تنتهي ، ولا شك ، ابدا • لكننا اخذنا ، اليوم ، ننظر بوضوح الى اين نحن ذاهبون ، الا ان خطانا تتعرقل ، بسبب ذوبان ثلوج البلاغة والميتافيزيقا •

البـــداية

ـ اوتـو بـرام ـ

ها نحن قائمون بحملة من اجل مسرح حر لحياة حديثة • سيكون الفـن موضوع جهدنا ـ الفن الجديد الـذي يركـز انتباهه على الواقـع والوجـود المعاصـر •

كان ثمة فن يهرب من اليوم ، يسعى نحو الشعر حصرا ، في غبش الماضي ، وفي هروبه الجبان من الواقع ، تطلع الى الازمنة المثالية العميقة الاغوار ، البعيدة العهود ، حيث يزدهر بصورة خالدة شباب لم يكن يوما ما كذلـك • اما الفـن الراهن ، فهو كجهاز متماسك ،يحتضن كل ما هو حي ، في الطبيعة والمجتمع ، وهكذا ، فان الصق التفاعلات وادقها في الفن الحديث والحياة الحديثة تتشابك في انسجام واتساق ، بحيث ان كل من يريد ان يـدرك الفن الحديـث لابد لـه ان يسعى لادراك الحياة الحديثة ، بما فيها من قسمات لا تحصى ، ودوافع حيويـة معقدة ، معدة للقتال •

ان شعار الفن الحديث المكتوب بحروف من ذهب ، التي سطرتها النفوس القائدة ، هو كلمة واحدة ، هي الصدق ، ولا شيء غير الصدق ، الصدق في كل سبل الحياة ، الامر الذي نجهد نحن ايضا في طلبه ، وفي البحث عنه • لا الصدق الموضوعي الذي يوهم هؤلاء المصطفين في ساحة المعركة ، بل الصدق الفردي ، الذي يخلقه الاقتناع الشخصي بحرية ، والذي يجري التعبير عنه بحرية كذلك، صدق النفس المستقلة التي لا تجمل شيئا ولا تخفي شيئا • تلك النفس التي لا تجد غير عدو واحد ، لدود ، خصم مهلك ، يتمثل في الاكاذيب ، في مختلف اشكالها واساليبها •

اننا ، في هذه الصفحات ، لا نتبنى اي برنامج • نحن نشجب كل صيغة ، ولا نجرؤ على تقييد الحياة والفن ، اللذين هما في حركة خالدة ، بقاعدة متحجرة ، موجهين جهودنا ومساعينا نحو الصيرورة ، مركزين تطلعنا على ما سيأتي ، اكثر من تطلعنا الى الامس الخالد ، الذي يضيع وجوده بمحاولة الاعتمـاد مـرة والى

الابد على التقاليد والمفاهيم التي تتعلق بامكانات الانسانية اللامحدودة . اننا ننحني بتواضع امام كل شيء قيم اورثته لنا العصور الماضية . لكننا لن نحصل منها على نماذج ومعايير وجودنا ،فليس من يجعل اراء عالم متلاش آراءه ،بل من يشعربحرية بمقتضيات الساعة الراهنة ، في ذاته هو الذي سيفعم بقوى العصر الذهنية الحية . انه هو وحده سيكون حديثا .

ان من يلصق اذنه بالارض ، في اوقات الحرب ، سيسمع صوت ما سوف يأتي ، دون ان يرى ما سوف يأتي ، متمثلا بالجديد المقتحم ، بما فيه من خروج مهتاج على القانون . ان الامثلة المبجلة المنتقاة من الماضي والنظريات المحددة ، لن تستطيع ايقاف التطور الذي لا حدود له ، لان التطور هو جوهر النوع الانساني .

كلما قوبل الجديد بصرخة الفرح ، وجب اعلان العداء على القديم ، بما ينبغي من اسلحة الروح كافة . نحن لا نتحدث عن القديم الذي ما زال حيا ، لان قادة الانسانية العظام ليسوا اعداءنا ، انما صرخة حربنا موجهة ضد القديم الميت ، ضد القواعد المتحجرة ، والنقد المستهلك ، تلك الامور التي تتعارض ، بمنطق مدروس مع الصيرورة . نحن نتحدث عن الاسباب ولا نتحدث عن الاشخاص . اما حين يستدعي صراع وجهات النظر ، ان يقف الشباب ضد الشيوخ ، دون ان نكون متمكنين من معالجة السبب بغير معالجة الشخص ، فعندئذ سنناضل من اجل مطاليب جيلنا ، بعقولنا الحرة ، غير منصاعين للسلطة القائمة . وبما ان هذه الصفحات مخصصة للحياة ، وهي في طور الصيرورة ، فسنجاهد خير ما يكون الجهاد ، وعلى قدر المستطاع ، لأن نجمع الشباب حولنا ، بطرواتهم ومواهبهم التي لا تنفد ، ذلك ان الحياة تقدم الى امام الى اهداف مجهولة . اننا سنتجنب فقط هؤلاء المخفقين المسلوبي المواهب الذين يهددون ، بتجاوزاتهم الصاخبة ، بتشويه كل قضية خيرة ، ذلك اننا نقف على اهبة القتال ضد امعات الفن الجديد البائسين ، سراق الانتصارات ، كما نحن ضد الخصوم المتزمتين العميان .

كلما طبق الفن الحديث اكثر طاقاته حيوية ، وضـع الجـذور في تربـة الطبيعة . انها (يقصد الطبيعية) باصغائها لالحاح العصر الداخلي ، قد اسـتندت الى الاعتراف بالقوى الطبيعية ، وبتطلعها الـذي لا رحمة فيه نحـو الاخـلاص والامانة ، ترينا العالم كما هو .

نحن اصدقاء الطبيعية ، وسنمضي معها مسافة طويلة من الطريق غير اننـا لا يجب ان ندهش ، لو حدث في سياق الرحلة ، في نقطة لسـنا متأكدين منهـا الآن ، ان انعطف الطريق انعطافة فجائية ، فاذا بآفاق جديدة في الفن والحياة تبرز امامنا . ذلك ان الثقافة الانسانية غير محددة باية صيغة ، حتى اذا ما كانت تلك الصيغة اقرب ما تكون عهدا الينا ، وبهذا الاقتناع ، بالايمان بالصيرورة الخالدة ، قمنا بحملتنا من اجل مسرح حر لحياة حديثـة .

القسم الثاني

نحو رؤية تاريخية شمولية

جورج برانديز

كان جورج براندیز الدنماركي (١٨٢١ - ١٩٢٧) من اوسع الدارسين في القرن التاسع عشر تأثيرا ، ومثارا للقراءة . والمقتطف ، الذي يلي من كتاباته، يمثل محاضرة افتتاحية في سلسلة من المحاضرات تضمنها كتاب من ستة مجلدات تحت عنوان (تيارات رئيسة في ادب القرن التاسع عشر) . القيت هذه المحاضرة في جامعة كوبنهاغن في الثالث من تشرين الثاني سنة ١٨٧١ . وقد قرأها هنريك ابسن في المجلد الاول عند ظهوره عقب سنة . كتب ابسن في رسالة الى براندیز بتأريخ الرابع من نيسان ١٨٧٢ ، قائلا :

« ... لا بد من العودة الى ما شغل افكاري مؤخرا ، وما اقض مضجعي » . لقد قرأت محاضراتك .

ليس من كتاب اشد خطرا يمكن ان يقع بين يدي كاتب مبدع . انه واحد من الاعمال التي تفتح ثغرة فاغرة بين الامس واليوم ... كتابك يذكر المرء بمناجم الذهب في كاليفورنيا ، يوم اول اكتشافها ، انها جعلت الناس اما اصحاب ملايين ، واما دفعت بهم الى الخراب .. هل يستطيع بلدك الشمالي تقبل هذا الامر ؟ لا اعرف . هذا لا يهم . ان مالا يستطيع الصمود امام افكار العصر يجب ان يستسلم .

ماذا ستكون نتيجة الصراع المهلك بين عصرين ، لا اعلم • لكنني استطيع ان اقول : ان حالة ما غير هذه الحالة السائدة ، ستحل • انا لا امني النفس بتحسن دائم ، يعقب النصر • الى الان ، لم يكن التطور باسره سوى تعثر بين هذا الخطأ وذاك • اما الصراع فهو امر جيد ، سليم ، مثير للحيوية • تمردك ، بالنسبة لي تمرد عظيم ، محطم ، واندفاع عبقري محرر • •

المحاضرة الافتتاحية هي المادة الوحيدة ، في الكتاب الراهن ، التي لا تتوجه خصيصا الى موضوع الدراما او المسرح • ومع ذلك ، رأيت من الجدير تضمينها في الكتاب ، لما فيها من تأثير في ابسن ، ولما تقدمه من تقرير مضيء لسياق الدراما الجدية في عهد ابسن : ذلك ان الدراما لا تعيش حياتها في سياق دراما اخرى • كما ان المحاضرة حذفت بداع لا يقبل التعليل ، في الطبعة الانكليزية ل (لتيارات الرئيسة) وقد ترجمت خصيصا للنشر هنا •

محاضرة افتتاحية

جورج براندیز

قبل مباشرتي لهذه السلسلة من المحاضرات ، اشعر من الضروري ان اطلب صفحكم ، هذه هي المرة الاولى التي اتكلم فيها من على هذا المنبر ، جالباً معي كل اغلاط وسقطات عدم التجربة • انا ضعيف الاقتدار ، وفقير في المعرفة • ان ما افعله ، او اقوله ، مما سيسيء اليكم ، سيصحح ثانية ، على ما اعتقد ، بالتجربة • اما بالقياس الى وجهات نظري الاساسية ، ومبادئي ومعتقداتي ، فأني لا اطلب صفحكم • مهما يكن من امر ، ان ما اقوله او افعله ، في هذا الصدد مما سيسيء اليكم ، لن يتبدل • فانا اعتبر الاهتداء بالمبادىء التي التزمت بها واجبا وامتيازا • وذلك يتجلى في الايمان بحق البحث الحر ، وبالانتصار النهائي للفكر الحر • بعد هذه الملاحظات التمهيدية ، المعبر عنها هنا ، مرة واحدة والى الابد ، اطالبكم الان ان تمعنوا النظر فيما يتوجب على قوله[1] •

الموضوع المركزي لهذه الدراسة هو رد الفعل الحاصل ازاء ادب القرن الثامن عشر في غضون العقود الاولى من القرن التاسع عشر ، وانتصار رد الفعل هذا • فهذا الحدث التاريخي ، آفاقه الادبية ، لا يمكن استيعابه الا من خلال دراسة الادب المقارن • ساحاول القيام بمثل هذه الدراسة ، بينما اسعى في الوقت ذاته ، لتقصي الحركات الرئيسة في آداب المانيا وفرنسا وانكلترا ، باعتبار هذه الآداب ، اهم آداب هذه المرحلة • فدراسة الادب المقارن ، لها ميزة مزدوجة فهي من جهة تقرب الاداب الاجنبية الينا وبذلك تجعلها خاصة بنا وهي من جهة اخرى تبعدنا من ادبنا ، حتى نستطيع ان نرى الادب في كليته • ان العين لا ترى

---

(١) تستند هذه الترجمة لمحاضرة براندیز على الطبعة الثانية المنقحة لكتاب (Horedstromninge ... Litratur) اما الفقرة الاولى فمستلة من الطبعة الاولى •

ما هو قريب جدا ، ولا ما هو بعيد البعد كله • ومن ثم ، فالدراسة العملية للادب ، تمدنا بتلسكوب ، احدى نهايتيه تكبر حجم ما نرى ، كما تصغر النهاية الاخرى ذلك الحجم • فاستعمال هذا الجهاز يعيننا على تصويب الرؤية الاعتيادية • ان الامم المختلفة ، كانت تقف بعيدة بعضها عن بعض ، فيما يخص الادب ، ولم تكن لتهتم الا اقل اهتمام بالنتاجات الثقافية لكل منها • لتوضيح الظروف المائلة ، او الظروف التي كانت مائلة ، دعوني اذكركم بحكاية الثعلب واللقلق • دعا الثعلب اللقلق يوما الى الغداء، لكنه وضع جميع ما لذ من مأكول على اناء مسطح ، بحيث لم ينل اللقلق بمنقاره الطويل ، منه شيئا • انتم تعرفون كيف انتقم اللقلق لنفسه • انه وضع الطعام والشراب في زهرية طويلة ضيقة ، بحيث يستطيع منقاره الطويل الوصول الى الطعام والشراب ، بينما عجز الثعلب ، بانفه البارز ، من فعل ذلك • بالطريقة نفسها لعبت الاقطار المختلفة دوري الثعلب واللقلق ازاء بعضها • ان المهمة الرئيسة في دراسة علم الجمال ، كانت ومازالت ، هي تقديم وجبة اللقلق في اناء الثعلب والعكس بالعكس •

لا يمكن ان يكون الادب الوطني كاملا ، من كل جوانبه ، ان لم يستطع ان يعرض تاريخا متكاملا لافكار الشعب ومشاعره • فالآداب العظيمة ، كما هو الامر ، في انكلترا وفرنسا ، تشتمل على عدد واف من الوثائق ، تقرر كيف ان الشعبين الانكليزي والفرنسي ، قد شعرا وفكرا ، في كل مرحلة ، من مراحل تاريخهما • اما الآداب الاخرى ، وعلى سبيل المثال ، الادب الالماني ، الذي كانت بدايته الحقيقية في منتصف القرن المنصرم ، فانها ذات اهمية اقل شأنا لانها ادنى اكتمالا • والحال امعن صدقا بالقياس الى ادب جديد كأدبنا • يتعذر علينا ان ندرس الحياة الداخلية للشعب الدانيماركي ، بصورة متكاملة ، لان في أدبه فجوات كبيرة عديدة • ثمة مراحل طويلة خفية في تاريخنا ، بسبب افتقادنا للبيانات الشعرية او السيكولوجية ، ، او النصب التذكارية ذات الاهمية • فما شعرنا به وفكرنا فيه ، في ذلك الزمان ، قد ضاع علينا • وفضلا عن ذلك ، فان قدر بلدنا الصغير ، النائي ، لم ينجب لنا اية حركة اوربية مهمة • كما لم نقدم

اى دعم للتبدلات العظيمة التى جرت ، فانخرطنا فيها ، من غير ان تتأثر بها كبير تأثر . اذ جاءنا الاصلاح (يقصد الاصلاح الديني) من المانيا ، وجاءتنا الثورة من فرنسا . ان ادبنا هو معبد صغير ضمن كنيسة كبيرة ، فيها مذبح ، لكن المذبح الرئيس موجود في مكان آخر . ثمة مراحل ليس فقط لا نعرف فيها كيف فكر فيها شعبنا وكيفَ شعر ، بل هناك مراحل كانت فيها افكارنا ومشاعرنا اضعف واكثر تبلدا من افكار ومشاعر الامم الاخرى . وتبعا لذلك وصلتنا بعض الحركات الاوربية المهمة ، بينما لم تصلنا غيرها . ومن هنا ، التففنا حول شعار ما دون الاخر . والواقع ، حدث احيانا أن وجدنا انفسنا مشاركين في رد الفعل ، دون ان تنخرط قط في الفعل الرئيس ، الذى كانت امواجه واسعة ممتدة ، استنفدت مفعولها قبل وصولها لسواحلنا الرملية .

اعتقد ان هذا ما حدث في هذا القرن ، وقد استوقفني هذا الامر بحيث جعلني اصمم على الشروع بهذه الابحاث التي تتألف منها محاضراتي .

الكل يعلم بالحركة الثورية الواسعة التي اندلعت في العالم قبل نهاية القرن الثامن عشر والتبدلات التي صاحبتها في السياسة والدين . لكن تأملوا : جوهر هذه الحركة لم يمسنا . لنضرب مثلا : ان احد شعارات هذا الادب الثوري كان يتمثل في حرية الفكر . لكن حرية الفكر التي ظهرت في كل مكان ، باشكالها الجزئية ، بنتائجها الهائلة ، وصلتنا في شكل ذابل محزن ، هو العقلانية اللاهوتية . وضع هيغل القضية وضعا محكما بقوله : « طالما ان الشمس واقفة في السماء ، وطالما الكواكب تدور حالها ، لم يلحظ اى كان ان الانسان كان واقفا على مبدأ الفكر المحض ، اي انه كان واقفا على رأسه ، في محاولة منه لاعادة تشكيل الكون واعادة بنائه وفق وجهة نظره . ان كل الثورات السابقة كانت لها اهداف محدودة، بينما هذه (الثورة) كانت الثورة الاولى ، التي رغبت في خلق الانسانية مجددا .» ليس من يذكر اننا نحن الداينماركيين نحترم اللياقة . فنحن لم نقف على رؤوسنا . الا انه في الوقت الذي تبدت فيه هذه الحركة القومية ،التي استحدثتها ثقة الانسانيين بانفسهم ، والتي بلغت حد الايمان المتزمت ، في مبدأ الفكر المحض ،

فانها كانت باعثا على اجراءات دفاعية ورد فعل ، كما يحدث حين يطفح اي نهر عظيم على سواحله . اما نحن الداينماركيين فقد التحقنا برد الفعل . ففي ادبنا بأسره ، اثناء القسم الاول من هذا القرن ، في شعر (اولينشلاغر) في مواعظ (غروندفيك) وخطب مينستر وقصص انكرمان ثمة عنصر قوي من رد الفعل ضد القرن الثامن عشر . ان رد الفعل نفسه مبرر وطبيعي . غير ان ما اقوله غير مبرر وغير طبيعي ، طالما رد الفعل هذا مازال مستمرا معنا ، بعدما اوقف وهزم ، في كل مكان ، قبل فترة طويلة .

يتوجب عليكم الا تفترضوا اني اماثل بين رد الفعل والتراجع . هذا أمر مفروغ منه . على الضد من ذلك ، فان رد الفعل الاصيل ، المكمل ، المصحح يؤلف قوام التقدم . غير ان تيار رد الفعل هذا سريع وقوي وغير ساكن ، فبعد نضالنا لوقت ما ضد تطرف المرحلة الماضية وبعد استرجاعنا لما تعرض المتضيق فان المرحلة التالية تسلمت مميزات المرحلةالسابقة الجديرة بالاهتمام لمواصلة الحركة ،اثر التوفيق بينهما . غير ان هذا الاهتمام لم يحدث . حين تنثني شجرة ما الى جانب ، على المرء ان يثنيها الى الجانب الاخر . بينما رد الفعل ضد القرن الثامن عشر ما زال مستمرا في حركته ، البطيئة المتكاسلة ، المتقطعة ، حتى ليبدو انه لا يريد ان يقف عند حد . وبنتيجة ذلك غرق ادبنا في سبات بدأ يذهلنا نحن ايضا . هذا هو السبب الذي حدا بي لان اصف كيف ان رد الفعل هذا ، رد الفعل نفسه ، قد دفع به الى خاتمته في اقطار أخرى .

ان ما اصفه هو حركة تاريخية تتناول شكل مسرحية وشخوصها . فانجازات ست مجموعات مختلفة من الادب التي انوي وصفها ، يمكن ان تعد ستة فصول لدراما عظيمة . المجموعة الاولى ، التي يمثلها المهاجرون الفرنسيون ، بوحي من روسو ، بدأت برد الفعل ، الا ان التيارات الرجعية التي يمثلونها ما زالت ممتزجة بالتيارات الثورية . أما المجموعة الثانية ، وهي المدرسة الرومانسية شبه الكاثوليكية ، فقد اخذ تيار الرجعية فيها بالتصاعد والاقتحام ، مما جعلها تتعالى

وتباعد عن حركة النضال من اجل التقدم والحرية • وفي حين أن المجموعة الثالثة التي تتألف من كتاب من اضراب جوزيف دي مايستر ولامنيس ، في عهده الارثودوكسي ، ولامارتين وفيكتور هوغو ، بعد عودة الملكية ، حين كانوا ما يزالون اساطين (الدستوريين) والحزب الاكليركي ، هذه المجموعة تمثل الرجعية المجاهدة المنتصرة • بينما يشكل بايرون ومعاصروه الانكليز المجموعة الرابعة • ان بايرون ، الرجل ، هو الذي قلب الوضع في الدراما العظيمة •

ها ان حرب الاستقلال اليونانية تندلع ، وتهب نسمة عليلة في وجه اوربا ؟ فيسقط بايرون شهيدا من اجل قضية اليونان ، فيكون موته انطباعا متميزا بالقياس الى كتاب القارة كافة • وقبيل ثورة تموز يتحول كتاب فرنسا العظام ليشكلوا المجموعة الخامسة ، فاذا بالحركة اللبرالية الجديدة ، المدرسة الرومانسية الفرنسية ، تتمثل في اسماء من اضراب لامانيس ، هوغو ، لامارتين ، موسيه ، جورج صاند وآخرين عديدين • وحين تجتاز الحركة فرنسا الى المانيا ، تحرز الافكار اللبرالية نصرا هناك ايضا • اما الكتاب الذين يشكلون المجموعة السادسة الاخيرة ، ممن ساتطرق اليهم ، فقد كانوا يستوحون حرب الاستقلال اليونانية ، وثورة تموز ، ويرون في ظل بايرون العظيم شأنهم شأن الكتاب الفرنسيين ، القائد للحركة اللبرالية • بينما كتاب (المانيا الفتاة) وبين ابرزهم ، هاينه وبورن ، المنحدران من اصل يهدي ، يمهدون السبيل مع معاصريهم الفرنسيين لانتفاضة ١٨٤٨ •

اعتقد ان هذه الدراما العظيمة ذات الفصول الستة تستطيع ان تفعل شيئا ما • نحن الان كالمعتاد متخلفون اربعين سنة بالنسبة الى اوربا • ان تيار الثورة في الآداب الرئيسة قد استوعب روافده منذ مدة طويلة ، كما اكتسح السدود التي وقفت تجاهه ، ثم انتظم في الالوف من القنوات • غير اننا مازلنا نحاول ايقاف التيار وتصريفه في مستنقع الرجعية • في حين لم ننجح الا في ايقاف ادبنا نفسه • ليس صعبا علينا ان تتفق ان الادب الدانماركي لم يكن في وقت ما ، في هذا القرن على

ما هو عليه من انحطاط كما هو الان • فالنتاج الادبي يكاد يكون متوقفا ، وليس من مشكلات انسانية او اجتماعية قادرة على اثارة اي نوع من الاهتمام او تحريك اية مناقشة باستثناء الكتابات الصحفية والكتابات الهائلة الاخرى • اننا لم نمتلك روحا ابداعية اصيلة قوية قط • والان ، وقد اصبحنا لا مبالين كل اللامبالاة بالقياس الى الافكار الاجنبية ، فأن صممنا الروحي ، قد اصطحب معه خرسا تاما ، كما هي الحال مع الصم البكم •

ان ما يجعل ادبا ما ادبا حيا ، في ايامنا الراهنة ، هو قدرته على عرض المشكلات على المناقشة • وهكذا ، مثلا ناقشت جورج صاند مشكلة العلاقة بين الجنسين • كما عالج بايرون وفيورباخ الدين • كما تناول جون ستيوارت مل قضية الملكية ، في حين اهتم تورجنيف وشبيلهاغن واميل اوغيه بالظروف الاجتماعية •

فالادب الذي لا يعرض المشكلات للمناقشة يفقد كل معنى • ان الناس الذين ينتجون مثل هذا الادب ، قد يؤمنون ولمدة طويلة ، أن خلاص العالم سيتحقق ، لكنهم ، سيرون في النهاية ، خيبة توقعاتهم • اضراب الناس هؤلاء ليس لهم شأن يذكر بصدد التطور والتقدم ، الا كشأن الذبابة التي تحسب نفسها سائقة عربة لا لشيء الا لانها ، تلسع الخيول الاربعة ، من حين لحين ، لسعات غير مؤذية •

في مجتمع كهذا ، قد يمكن الابقاء على العديد من الفضائل ، مثلا ، الشجاعة في الحرب ، لكن هذه الفضائل لا تستطيع دعم الادب ، اذا كانت الشجاعة الذهنية متلاشية • ان اي تيار رجعي آسن يمارس قوة استبدادية خلف قناع الحرية ، وحين يكون اي فكر حر او بيان يلقى جهارا بغير احتراس ، يتسبب في تعريض المرء للنفي والتشريد من قبل معارف الشخص ذاته ، من قبل القسم المحترم من الصحافة ، والعدد الاكبر من موظفي الدولة ، حينذاك ، فمن الطبيعي ان تكون القدرات المتميزة وحدها ، هي الجديرة بانجاب ذاك الضرب من القابلية والشخصية

اللتين يعتمد عليهما تقدم المجتمع • ان هذا الادب سيهيب بابناء عصره للعمل مرارا وتكرارا، هؤلاء الابناء الاشقياء التاعسين • وربما سيجد المرء ان الاعمال الرفيعة، المحمودة ، الواسعة الانتشار ، ك (براند) لابسن هي تلك التي ربما سيكتشف فيها القارىء لاول وهلة ، وقد اعتوره الرعب ، ثم الفرح ، ما اتفهه من دودة ، ما اشقاه من مخلوق ، ما اجبنه من انسان ! وربما سيلحظ المرء كذلك ان الارادة ستكون كلمة السر لمثل هؤلاء الناس ، وستنتشر ، في كل مكان ، مسرحيات تتناول الارادة وفلسفات الارادة • ذلك ان الانسان يرغب فيما لا يملكه • يبحث عما يفتقده باشد المرارة • ولذلك فالمرء يتاجر بما يزداد الطلب عليه من قبل الناس • وعلى الرغم من هذا كله ، من الخطأ ان ينتهي بنا الامر الى استنتاج تشاؤمي ، مؤداه ان هؤلاء الناس اقل شجاعة وعزما وحماسة وارادة عن المستوى العام • ثمة شجاعة متوافرة ورغبة في الحرية ، كالعادة ، لكننا ، الان ، بحاجة الى شجاعة اكثر ورغبة اعم • لانه حين يحول تيار الرجعية دون تقدم القوى الجديدة في الادب ، وحين لا يكون المجتمع المنتج لتلك القوى كالمجتمع الانكليزي ، في وضع يسمح له بسماع ما يصب عليه من لعنات واستهزاءات وادانة بسبب ريائه وتقليديته ، بل على الضد يقتنع بلبراليته وبالبخور الذي يحرق كل يوم تحت انفه الجماعي ، عندئذ نحن بحاجة الى قدرات متميزة ، وشروط خاصة من هؤلاء الذين سيجلبون دما جديدا لادب بلدهم • ان الجندي ليس بحاجة الى شجاعة غير اعتيادية ليصوب ناره على العدو من وراء المتاريس ، ولكنه ان اقتيد الى حيث لا غطاء يحميه ، فلا عجب ان تتخلى شجاعته عنه •

ان سعي ادبنا من اجل قضية التقدم هو اقل شأنا من الاداب الوطنية المهمة الاخرى ، بسبب مجموعة من الظروف • فحتى الظروف التي أعانت على التطور

ادبنا الدانيماركي في الماضي ، تقف الان في طريقنا • دعوني ابرز خاصية محببة الاطفال في المأثورات الشعبية الداينماركية • نحن مدينون لهـذه الخاصيـة في السذاجة التي تكاد تكون فريدة في شعرنا • السذاجة ، في ارفـع معانيها ، ميـّزة شعرية ، الامر الذي نصادفه ، مرارا وتكرارا لدى معظم شعرائنا من اولينشلاغر • مرورا بانغرمان واندرسين الى هوستروب • غير ان السذاجة قليلا ما تكون خاصية ثورية • ثم اسمحوا لي بأن أشير الى مثالية ادبنا الموغلة في التجريد • انها ، كالمثالية والخوف من الواقع ، لا تعالجان الحياة ، بل تتناولان الاحلام ، وعلى ذلك فهذه الخاصية التي تميزنا ، مردها واقع مفاده ان شعرنا تطور ، كنوع من العزاء لمشكلاتنا الحقيقية في مرحلة انتابها الفساد واعترتها الامراض السياسية ، كضرب من الانتصار الروحي تعويضا عن الاندحار المادي • لكن هذه المرحلة استطاعت الاحتفاظ بعجز مأساوي ، بصفته ذكرى انتصارنا •

قد يُسأل الدانماركي ، في الخارج ، احيانا ، (كيف يمكن ان يتعرف المرء على ثقافة بلدك؟ هل انتج ادبكم الحديث انماطا واضحة متميزة ؟) فيحار الدانيماركي كيف يجيب • ان معظمنا يعرف طبيعة الانماط والنماذج التي خلفها القرن الثامن عشر للقرن التاسع عشر • دعوني اذكر الانماط الممثلة لهذا الادب في قطر واحد هو المانيا • فمسرحية (ناثان الحكيم) مثال لحركة التنوير ، ورمز للسماحة ، او للانسانية النبيلة ، والعقلانية الاصيلة • لا يسعنا القول ، اننـا حافظنا عـلى هـذا المثال ، او طورناه ، كما حدث الامر ، في المانيا بدءا بشلايرماخر ، ومن تبعه ، من اشخاص عديدين • كان (مينستر) يمثل شلايرماخر لدينا ، لكن شتان ما بين او رثو دكسيته ولبرالية شلايرماخر • اننا انتزعنا انفسنا من مثل العقلانية ، خطوة خطوة ، وتركناها وراءنا على بعد شاسع •

لقد كان كلاوزن[1] ، يوما ما اللسان الناطق بهذه المثل ، الا انه لم يعد كذلك الان . اما هايبرك[2] ، الذي تبعه مارتنس ، فقد تراجع فاذا بكتابه (العقائد التأملية) يخلي السبيل لكتابه (العقائد المسيحية) . كانت ثمة نسمة من العقلانية في شعر اولينشلاغر ، غير ان جيل اولينشلاغر و (اورستد[3]) ما فتيء ان انجب جيل كيركغارد وبالودان – مولر .

ثم ان الادب لالماني ، في القرن الثامن عشر ، اورثنا العديد من الانماط الممثلة الاخرى ، منها : (فرتر) نموذج (العاصفة والانطلاق) الذي يمثل الصراع بين االطبيعة والعواطف وبين ضغوط المجتمع التقليدي المنظم . بينما يجد (فاوست) روح العصر الجديد بادراك ووعي ، تلك الروح التي لم تقنع بمكاسب حركة (التنوير) فرنت الى حقيقة ارفع شأنا ، الى مستوى من السعادة اعلى ، الى قوة اشد متانة . اما (فلهيلم مايستر) الذى يمثل الروح الانسانية ، مرورا بمدرسة الحياة ، منذ تلمذته الى عهد استاذيته ، فقد بدأ يرنو الى المثل الاعلى ، في اول عهده ، معتزلا الحياة (الاعتيادية) الا انه انتهى بالعودة الى الواقع ، ومن ثم امتزج الواقع بالمثل الاعلى لديه ، في وحدة واحدة . ها هو ذا بروميثيوس غوته (يقصد مايستر) يفسر سبينوزا ، بشعر مثير قوي ، في الوقت الذي يخلق فيه الانسان على صورته . ثم هناك المركيز بوزا ، تجسيد الثورة ونبي الحرية ورسولها ، والممثل الاصيل للجيل الذي اراد ان يجعل وضع الانسانية اسعد ، كما اراد ان يجعل التقدم امراً ممكناً ، بالثورة على التقاليد التي هبطت الينا من اعلى .

---

(١) هـ . ن . كلاوزن . لاهوتي دانيماركي تبنى النقد السامي (النقد المقدس)

(٢) ب . أ . هايبرك . قاص وناقد اجتماعي نفي من الدانيمارك سنة ١٧٩٩ لآرائه الجمهورية .

(٣) هـ . سي . اورستد . عالم ، (مكتشف المغناطيسية الكهربائية) وصديق او لينشلاغر .

ان ادبنا الدانيماركي يبدأ ، وهذه الانماط كلها وراءه • فهل طورها وتقدم بها الى أمام ؟ لا يسع المرء ان يقول انه فعل ذلك • كيف يمكن للمرء ان يقول شيئا ، اذا لم يمعن النظر بما حدث • دعوني اخبركم بما جرى ، ولو انه لم يتسن لاحد الحصول على البيانات المشيرة الى ما جرى • حدث ذات يوم جميل ان فرتر ، كان يتخبط في يأسه ، في حبه المجنون للوتي ، ولما كانت الرابطة بين الاخيرة وبين البيرت ، لم تعنه الا اقل ما يمكن ان تعنيه ، سارع الى انتشال لوتي من البيرت • وفي ذات يوم جميل آخر ، كان المركيز بوزا قد تعب من القاء المواعظ التي تدعو الى الحرية في بلاط فيليب الثاني ، والملك المستبد آذان صماء ، فما كان من المركيز الا ان امتشق حسامه ، ليجهز به على الملك • اما بروميثيوس فقد صعد من جبله ، ليطهر جبل اولمبوس • بينما نهض فاوست ، الذي كان راكعا امام روح الارض ، ليتسلم مملكتها ، ويخضعها بالبخار والكهرباء والبحث المنظم •

دعونا نلفت انتباهنا الان الى الشخصية التي تجسد نفسها اول الامر ، في ادبنا الشعري • ها هو علاءالدين[1] ، وعلاءالدين هذا يقف بجانب حق الشعر والسذاجة الشعرية ، حقهما في الوجود والانتصار • هذا هو الشعر عن الشعر ، الشعر الذى يصغي الى صوته ، الشعر الذي يرى انعكاسه ، في الانذهال بجماله ، الذي يوشك الخطر ان يحيط به ، ليصبح نرجسيا حسيا ، واهن القوة • لعلاء الدين وجه اخر ، انه عبقري ، وبجرأة اولينشلاغر السامية وموهبته الرفيعة ، تمكن من انزال شخصية فاوست من العرش وتحويله الى شخصية نورالدين[2] وبالتالي الى ان ينتهي كما انتهى فاغنر • انني احجم من التعبير عن اعجابي اللا محدود بهذه القصيدة ، لكي استمر في سياق فكري • علاءالدين عبقري • لكن من اي نوع ؟ باي نوع من العبقرية يذكرنا ؟ ربما بالعباقرة من اضراب اولينشلاغر نفسه ، او شبيه معاصره لا مارتين ، الا انه بالتوكيد لا يذكرنا بالعباقرة من امثال

---

(١) في مسرحية اولينشلاغر المطبوعة سنة ١٨٠٥ • (٢) الساحر الذي يسرق المصباح السحري من علاء الدين •

شكسبير ، ليوناردو ، ميخائيل انجيلو ، بيتهوفن ، غوته ، شلر ، هوغو ، وبايرون ، واقلهم جميعا كنابليون ، الذي كان ربما الملهم المباشر لعلاءالدين • لان العبقري ليس رجلا يمضي وقته متكاسلا مع العبقرية ، بل هو رجل يخلق من خلال العبقرية ، مواهبه الدفينة فهي مادته ، لا عمله نفسه •

وبعد علاءالدين جاء ابطال اولينشلاغر النورديون ، هاكون وبالناتوكه ، اكسيل ، هاكبارث ، شخوص نموذجية مفعمة بالقوة العظيمة ، وبالحب • انها ، على الرغم من تصويرها بتلك القوة الخيالية ، تتخذ لنفسها حضورها القديم العريق الخاص ، بحيث انها ما زالت بعيدة عن العصر الراهن ، لتكون تعبيرا لاي معنى من معانيه • ومع جمالها كله ، فهي مثالية مجردة ، لا تستطيع ان تعكس حقا العصر الذي خلقت فيه ، بينما تأثيرها الفعلي محدد أشد التحديد ، باعلانها عن نفسها انها تمثل ابطال الماضي • كما انه ليس فيها شيء من روح العصر الحديث • أما السيكولوجيا الفردية فمكبوتة ، بينما كل شيء حولها يبدو عصريا واضحا ، دون لبس ، وقد اصابه التطهير عن علم وسبْق اصرار • ان من المفيد ان نقارن هؤلاء الابطال بابطال فكتور هوغو ، في الدراما المعاصرة ، فربما الاواخر أقل شأنا في الخلق الشعري ، لكن المرء يشعر بطابع العصر الجديد ، بشكل حاد ، حين يخطر ابطال هوغو وبطلاته ، الوضيعو الاصل ، في عرض المسرح • ان هذا هو السبب الذي حمل الحكومة على منع كل مآسي هوغو عن العرض ، وهذا أمر لم يحدث قط لأي دانمراكي • وهذه مسألة متميزة ، يمكن أن تعزى ، وفق مشارب المرء ، اما الى الخاصية الشعرية الخالصة لادبنا ، واما الى افتقاده الكلي للصلة بالواقع • ثمة شخوص اكثر تجريدا ، شخوص ينبغي أن يقال انها باهتة الدم ، وهي الشخوص التي تتمثل في مسرحيات اولينشلاغر ، التي تعالج العصور الوسطى ، كما تعالج العصور القديمة • انني اشير هنا الى كل روايات انجمان • ان التجربة والاطلاع على الحياة اللتين تضطلع بهما هذه الروايات في منتهى الدقة والاحكام ومع ما فيها من قيم اخرى ، فان صلتها بالواقع ضعيفة او معدومة ، على الرغم

من انها كانت من عداد الكتب التي كان لها اعظم التأثير في الجمهور • انها تعود الى نوع مثير ، يكاد يكون الان مهجورا ، استوردناه من اسكوتلنده ، واعني بـه الرواية التأريخية ، التي خلقها رجل صريح النسب في (محافظته) ، رجل استلهم روح التاريخ الماضي ، التي ظلت مثله في الماضي كما هي حالنا بالضبط • بسبب هذه الروح ضاعت علينا اكداس من احداث ذلك القرن العظيمة •

ان حرب الاستقلال اليونانية ، التي اثارت عاصفة من التمرد والعصيان ، في كل مكان ، بحيث انهالت بسببها مدارس قديمة ، لتحل محلها مدارس جديدة ، لم تنتج في الدانيمارك غير قصائد قليلة جذابة ، باستثناء تأثيرها العميق في البيت المشهور « ماذا يفكر البارون في احداث اليونان ؟ » من مسرحية (الملك سليمان وجورج صانع القبعات)[1] • ان حدثا كثورة تموز ١٨٣٠ ، لم يخلق في اعمال بول مولر ، الانسان الصريح ، ذي النفس اللبرالية ، غير أثر يتمثل في تلك القصيدة الجميلة المتميزة ، (الفنان بين المتمردين) بما فيها من اخلاص لاحداث العالم ، ولا مبالاة جمالية ، وازدراء لكل التحريضات الاجتماعية ، مما يجعلها تعكس العصر كله ، هنا ، في الدانيمارك • ان الثوريين بالقياس الى بول مولر ، لا يمثلون في الواقع غير « صبي لبراليي التفكير ومحرر كسيح » • ولما وصلنا شعر بايرون اخيرا ، بعد ان تربع على دست السيادة مدى ربع قرن ، وبعد أن انتشر في ارجاء العالم كافة ، اثر موته الفخور ، لم تثرنا فيه غير زركشات شعره • لقد كنا متحفظين تجاه ابطاله وافكاره • ان واحدا من انبل واحسن شعرائنا ، فردريك بالودان ــ مولر ، ابن احد المطارنة ، قد تمكن من الاستحواذ على الاشكال الشعرية ، والايقاعات وتغيرات النبرات ، والقفزات (الباروكية)

---

(١) مسرحية شعبية من نوع (الفارص) (جي• ل•) هـــايبرغ ، مثلت سنة ١٨٢٨

بين العناصر المثيرة للشفقة والمفارقات ، تلك الامور التي تميزت بها ملاحم بايرون ، لكن ذلك كله جرى ، بغية ان يستخدم بطرائق ووسائل تقليدية ، في التفكير والاحساس وبذلك صب الخمر المعتقة في قنان جديدة ، جاعلا من شعره تدريجا منصة رنانة الصوت دفاعا عن اخلاقية زهدية وسلفية متزمتة التزمت كله •

يمكن العثور على احد اسباب هذه الوضعية بالتوكيد في طبيعة الطبقة الاجتماعية التي لم تكن مسئولة في هذا القرن عن ادبنا حسب ، بل عن قسم كبير من دراستنا ايضا • فبينما الادباء في انكلترا او فرنسا ، اناس مستقلون الى حد كبير ، يتبأوون مراتب رفيعة ، اغلب الاحيان ، ويمتازون بآفاق فكرية واسعة ، وبينما الادب الالماني ، على الرغم من خصائصه الاكاديمية ، يمتلك استقلالا روحيا ، وهو اعز نعمة من نعم الطبيعة ، حين كانت المانيا ، تقبع في الاسار السياسي ، فان ادبنا في متأخر عهده ، كان يحرره موظفون حكوميون ، او اناس ذوو تربية احترافية مضادة للبرالية ، على نحو يكاد يكون حصرا • وبينما النبلاء الفرنسيون والانكليز والملاك الكبار والساسة المهمون قد اسهموا اسهاما بارزا في رفد ثقافتهم ، وبينما عاش كتابهم المحترفون ، اغلب الاحيان ، عيشة الرحالة والغجر بعيدين عن الحياة البرجوازية المنظمة ، لم يقم نبلاؤنا ، القدامى منهم ، او المحدثون باي دور في ادبنا الحديث • أما اسهامات طبقاتنا المرفهة ، واقلية من (بوهيميينا) فكانت تافهة غير ذات موضوع • ان ادبنا كثقافتنا العامة ، يمتد بجذوره الى جامعة كوبنهاغن وبيوت رجال الدين في الريف • ان نسبة عالية جدا من الذين وجهوا اذواق العصر كانوا من رجال الدين او من ابنائهم ، او من طلبة اللاهوت • حتى ان نفوذ اللاهوتيين كان من الشمول ، بحيث ان المرء لو تصور وجود ارض خيالية ، صدر بحقها قانون خيالي ، بموجبه لا يجوز لغير خريجي المعاهد الكهنوتية بان يكون لهم صوت مسموع في الادب ، او بان يسمح لهم بنقل الافكار الاجنبية الى بلدهم ، لتشككت بان مثل هذا الادب ، الذي وضعه تلامذة اللاهوت يختلف حصرا عن ادبنا كثيرا •

يبدو انه قدر لنا الا نعبر عن انفسنا الا في اشكال مجردة وكاريكاتيرات مجردة • وبعد كل الابطال الايجابيين الذين ذكرتهم ، تأتي سلسلة من الابطال السلبيين • يجمع هايبرك بين كل الصفات الشخصية في هزلياته و (فود فيلاته) ليصور في (الروح بعد الموت) الانسان النمطي (الجهول) ابن كابنهاغن • أما بالودان — مولر ، فيخلق في (آدم الانسان) النمط الاصيل الوحيد ، وبالقياس الى الاجنبي الرواية الداينماركية ، المثقفة • انها تمثل الرجعية الاوربية في بؤسها وجبنها • قد يكون (آدم الانسان) هو الانسان الوسط ، لكنه ذلك الانسان الوسط في غضون حكم كرستيان الثامن • وفي هذه الاثناء ، تفقد الافكار المستوردة في الفلسفة موضعها هنا ، فاذا بالمدارس الهيغلية ، البادئة في العمل حديثا ، توقف فعالياتها ، واذا بهايبرك يفسح المجال لكيركغارد ، كما تحل الرغبة في الايمان محل الرغبة في التفكير • أما الحركة الفلسفية فتتوقف الى حين ، دون ان تنتج عملا واحدا ، مهما يكن وجيزا ، بينما الحركة الاخلاقية الدينية ، التي شرعت بالعمل الان تجد لها خطا موازيا ومستمرا في الادب • ان مجموعة جذابة من القصص الطفولية التي تعالج الحياة الفلاحية والرعوية في بلدنا ، تقع اسيرة للتيار الديني • ها هي الحماسة نحو الزهد والدين الايجابي ، تتصاعد أعلى فاعلى • هذا الكتاب يبز الاخر ، في الاستزادة من تكويم المثل ، فيبدو الواقع من قمة هذه الاكوام نقطة سوداء بعيدة •

وفي النهاية ، اين يظهر هذا التيار للعيان ؟ انه يظهر في شخوص من امثال كالانوس[1] بطل بالودان مولر ، الذي يقدم نفسه باغتباط للمحرقة ، وبراند بطل ابسن ، الذي ، لو تحققت مبادىء اخلاقياته ، لا ضطر نصف العالم الى الموت جوعا من اجل مثل اعلى •

(١) الزاهد الهندي في (كالانوس) — المطبوعة ١٨٥٤ — يحيى الاسكندر الكبير ، على اعتباره تجسيداً لبراهما • الا ان حياة الاسكندر الشهوانية ترعبه ، فينتحر ، بالرغم من توسلات الاخير •

الى هنا قد انتهينا • ليس من مكان في اوربا كلها ، يستطيع المرء ان يجد مثلا عليا تتجاوز مثلنا ، ولكنه لن يجد الا في اماكن قليلة ، حياة ثقافية اكثر تبلدا من حياتنا ان الانسان لابد له ان يكون اشد ما يكون سذاجة ، لان يعتقد ان هؤلاء الابطال لهم نظراء في حياتنا الواقعية • لقد كان هذا التيار من البأس بحيث انه جرف في اندفاعه روحا ثورية كروح ابسن • اين يقف براند ، اهو بجانب الثورة ام بجانب الرجعية ؟ لا استطيع ان اجيب عن هذا السؤال لان في المسرحية شيئاً كثيراً من كليهما •

كان المبدآن الرئيسان في القرن الماضي يتمثلان في حرية البحث العلمي وألتطور الانساني غير المقيد في الادب • وكل شيء لا يلازم هذا التيار ينحدر الى هاوية الانحلال ، لبتخذ سبيله الى بيزنطة • ذلك أن كل الحركات الاخرى بيزنطية ، علم بيزنطي ، مدرسية بيزنطية • وفي الشعر لا تمثل الاجسام والارواح اجساما وارواحا ، بل هي مجردات متشابهة بأجمعها •

لو كان لاحدنا ان يضع في يد رجل من الفضاء الخارجي ، قرأ كلاسياتنا الدانيماركية فقط ، عددا قليلا من المسرحيات الاجنبية ، ك (ابن الطبيعة) لاسكندر دوماس ، و (ابن غيبور) و (Les Effrontes) (السفهاء) لاميل اوغيه لواجه عددا لا يحصى من الظروف والمشكلات الاجتماعية التي لا فكرة لديه عنها ، لان هذه الظروف بالرغم من وجودها في مجتمعنا ، فانها غير موجودة في ادبنا •

ان تزمتنا الاخلاقي يجد له تكملة في حشمتنا الاخلاقية • فماذا فعلنا بهذه التطلعات الاولى ، التي تحققت في مستهل القرن ، حين رأينا كغيرنا ، لاول وهلة ، عالما من الشعر يتجاوز الوحدات الثلاث ، والها اخر وراء الثالوث المقدس ، وسعادة الحب الاصيل ، الذي يتخطى الزواج التقليدي ، والحقيقة التي تنأى

عن المعتقدات الجامدة ، والمساواة التي تسامى على الاختلافات الطبقية والمهنية ، والحرية التي ترفع عن ضغوط اللياقة والتقاليد الاجتماعية والاخلاق ؟

لقد حرر اولينشلاغر شعرنا من الاخلاقيات النفعية • كما حرر هايبرك النقد من المدرسة الذاتية ، وكسب للمنطق مركزا مشرفا ، يعدل مركز الادب الخلاق واحرز للفلسفة منطقة جديدة • ثم جاءت المطالب الاولى التي تبغي الحرية السياسية • فاذا بحملة الأعلام ، في الادب ، يسألون : لماذا تطالبون بالحرية السياسية على الارض ، بينما الحرية الحقيقية هي حرية الارادة الباطنية ؟ من المسموح به دائما ان تنالوا هذه ، ومتى ما نلتموها ، تبقى الحرية الاخرى غير ذات موضوع •

لقد كتبت اطروحات مسهبة عن حرية الارادة ، عن الجبرية ، والجنون • ثم ظهرت اطروحات سياسية عن الحرية والحقوق الدستورية تثبت ان الامة تستطيع ان تمتلك حرية اصيلة ، دون حرية مشروطة • غير ان هذه الاراء لم تستطع ان تمتلك دستورا دون ان يكون لها شكل دستوري متبلور في الحكومة ، تهدىء من روع الجمهور ، ومن اجل ذلك نلنا حريتنا السياسية •

واذا ما برز الان مرة اخرى شعار التقدم الذي مفاده (الحرية هي حرية الروح) اكبر الظن ان جوقة الاصوات الموحدة ستصرخ : (نقصد حرية الفكر وحرية الانسانية) ان هذه الاصوات لن تركن الى الصمت اذا ما سئلت : (لماذا تدعون الى الحرية ، اذا كنتم قد نلتم كل ما تصبون اليه ؟) ان الشعب بعد ان ادرك معنى الحرية السياسية ، لن يكتفي بها ذلك ان قوانيننا ليست بحاجة الى التغيير فحسب ، بل مفهومنا للمجتمع باسره بحاجه الى التغيير كذلك •

ينبغي للجيل الشاب ان يحرق هذا المفهوم ويعيد زراعته ، قبل أن يزدهر ادب جديد وينتعش • اما مهمة هذا الجيل الرئيسة ، فتتضمن في فتح القنوات الموصلة الى بلدنا ، لتندفع فيها التيارات التي تصدر من الثورة ومن الايمان بالتقدم ، وصد الرجعية ، في كل النقاط التي حققت فيها رسالتها التاريخية •

ارنولد هاوزر

اشتهر ارنولد هاوزر (المولود سنة ١٨٩٢) خاصة بكتابه الفريد (التاريخ الاجتماعي للفن) — ١٩٥٢ — الذي يكوّن مقال (اصول الدراما العائلية) فصلا واحدا منه • قد يبدو غريبا ، لاول وهلة ، ان تظهر اراء الكاتب ضمن نظرية درامية ، الا ان هاوزر ، قد برز ، باتساع افاقه • هذا الامر لا ينطبق على مؤرخي المسرح والدراما ، لان قليلين منهم ، على مايبدو ، يلحظون اي شيء في الكون يتجاوز المسرح والدراما • واذا كان موضوع (اصول الدراما العائلية) يظهر اقرب ما يكون الى الاختصاص ، والمجال الضيق ، فانه ، على يد الاستاذ هاوز ، شيء آخر تماما • انه المفتاح — او على الاقل مفتاح للدراما الحديثة بصفتها الكلية •

اصول الدراما العائلية

ارنولد هاوزر

تمثل قصة الطبقة الوسطى الخاصة بالعادات والحياة العائلية تجديدا تاما بالقياس الى العديد من اشكال القصة البطولية والرعوية و (البيكارسكية) التي سادت في حقل الرواية المبسطة ، حتى منتصف القرن الثامن عشر ، ولكنها ، لم تكن لتتعارض ، على نحو منهجي مقصود ، في اية حال ، مع الادب الاقدم عهدا ، كما فعلت دراما الطبقة الوسطى ، التي انبثقت في تناقض واع مع المأساة الكلاسية ، حيث اصبحت صوت البرجوازية الثورية • ان مجرد وجود دراما رفيعة الشأن يؤازرها افراد الطبقة الوسطى جميعا ، كان بحد ذاته تعبيرا عن ادعاء هذه الطبقة بان تؤخذ بنظر الجد ، كالنبالة التي انبثق منها ابطال المأساة • ان دراما الطبقة الوسطى تقتضي ضمنا ، ومنذ ا لبداية ، التهوين من المناقب البطولية والاستقراطية ، وجعلها نسبية ، وكانت بذاتها اعلانا عن الاخلاقية البرجوازية ، ومطالبة الطبقة الوسطى بالمساواة في الحقوق • اما تأريخها بأسره فقد كان مشروطا باصوله في الوعي الطبقي البرجوازي •

صحيح انها لم تكن الشكل الاول والوحيد من الدراما من حيث صدورها عن الصراع الاجتماعي ، ولكنها كانت النموذج الاول للدراما ، التي جعلت هذا الصراع موضوعها الرئيس ، اذ وضعت نفسها بصراحة في خدمة الصراع الطبقي • لقد كان المسرح ينشر دائما ايديولوجية الطبقات التي تسانده ماديا ، الا ان الاختلافات الطبقية لم تتبلور قط الا ضمنيا في نتاجاته ، انها لم تظهر واضحة صريحة في مضامين تلك النتاجات • ان اقوالا كالاتي ذكرها لم تسمع من قبل قط : (ايها الارستقراطيون الاثينيون ، لا تتفق وصايا اخلاقيتكم الملكية مع مبادىء

دولتنا الديمقراطية ، فابطالكم ليسوا فقط قتلة اخوانهم وامهاتهم ، بل هم مدانون بالخيانة العظمى ايضا) او : (انتم ايها البارونات الانكليز ، تهدد عاداتكم الطائشة سلام مدننا الكادحة ، فالمطالبون بالعرش والمتمردون ، ليسوا سوى مجرمين نصابين .) او : (انتم ايها الباريسيون ، اصحاب الحوانيت ، والمرابون ، والمحامون ، اعلموا ، لو حدث لنا، نحن النبالة الفرنسية ، ان قضي علينا ، لقضي على العالم باكمله ، العالم الصالح الذي لن يقبل بتسوية معكم) والان تبلغ الصراحة حد القول : (نحن الطبقة المتوسطة المحترمة ، لن نعيش ولن نقدر ان نعيش في عالم تسوده طفيلياتكم ، حتى ولو توجب علينا ان نفنى ، ان ابناءنا سينتصرون ويعيشون) .

كانت الدراما الجديدة مثقلة منذ البداية بمشكلات لم تكن معروفة بالقياس لاشكال الدراما الاقدم عهدا ، بسبب طبقتها العنيفة المبرمجة . ومع ان تلك الاشكال كانت (مغرضة) فهي لم تنته الى مسرحيات تعرض قضية معينة . ان احدى خواص الشكل الدرامي تبدو في طبيعتها الديالكتية ، التي تجعلها وسيلة جاهزة للتنديد الجدلي ، اما الكاتب المسرحي فيحال بينه وبين ان ينحاز الى طرف ما علنا ، جريا وراء (الموضوعية) . وقد اختلفت الآراء بالسماح للدعاية في هذا النوع من الفن اكثر من اي نوع آخر . مهما يكن من أمر ، فان المشكلة برزت اول ما برزت ، اثر حركة التنوير التي حولت المسرح الى منصة ، بحيث رفضت كليا المبدأ الكانتي في (لامبالاة) الفن . ان عصرا يؤمن ايمانا ثابتا ، بطبيعة الانسان القابلة للتعليم والتطوير ، كهذا العصر ، يمكن ان يلزم نفسه بالفن المغرض المحض ، كل عصر غير هذا العصر ، كان لا بد له ان يشك في جدوى مثل هذا التثقيف الاخلاقي المهلهل .على اية حال، الاختلاف الحقيقي بين الدراما البرجوازية وبين دراما ما قبل البرجوازية ، لايتضمن بالضبط ، في ان الهدف السياسي والاجتماعي كان في السابق ضمنا ، بينما هو الآن يحظى بالتعبير المباشر ، بل هو يكمن في واقع

مفاده : ان الصراع الدرامي لم يعد يحدث بين افراد معينين ، بل بين البطل وبين المؤسسات الاجتماعية الخ ، ان البطل يصارع قوى مجهولة الاسم ، ومن ثم فعليه ان يصوغ وجهة نظره في فكرة مجردة ، باعتبار ذلك رفضا للنظام الاجتماعي القائم • فالخطب الطويلة والاتهامات اخذت تستهل عادة الكلام بكلمة (انتم) بدلا من المفرد (انت) • يصرخ ليلو قائلا : (ما هي قوانينكم ، التي تتبجحون بها ؟) ليجيب عن ذلك بقوله : (سوى حكمة الاحمق ، وشجاعة الجبان ، واداة اوغادكم جميعا ، لتغطية افعالهم • انكم ، من خلالها ، تعاقبون الاخرين ، لافعال تجترحونها انتم • او افعال كانت يمكن ان تجترحوها ، لو كنتم في ظروفهم • ان القاضي الذي يدين الانسان الفقير لكونه لصا ، كان نفسه لصا ، لو كان فقيرا)[1]

ان خطبا من هذا النوع لم تسمع من قبل قط ، في اية مسرحية جادة • لكن ميرسيه يمضي الى ابعد من ذلك بقول احد شخوصه : (انا فقير ، لان الاغنياء كثيرون) • ان هذا الصوت يكاد يكون صوت جيرهارت هاوبتمان • وبالرغم من هذه النبرة الجديدة ، فدراما الطبقة الوسطى في القرن الثامن عشر ، لم تعد معيارا، في دلالتها، لمسرح الشعب، شأنها في ذلك شأن الدراما البروليتارية ، في القرن التاسع عشر ، فكلتاهما نتيجة من نتائج التطور الذي فقد كل صلة بالانسان الاعتيادي منذ زمن بعيد ، لانهما اعتمدتا التقاليد المسرحية التي تجد مصدرها في الكلاسية •

ففي فرنسا ، اضطر المسرح الشعبي اضطرارا الى اخلاء الساحة للمسرح الملكي ، في ميدان الادب ، على الرغم مما تميز به من مسرحيات كـ (Maitre Pathelin) . كما انالمسرحية التأريخية التوراتية والهزليةاستعيض

---

(١) جورج ليلو : التاجر اللندني ، او تاريخ جورج بارنويل ، ١٧٣١ ، فصل ٤ سطر ٢ •

عنهما بالمأساة الرفيعة ، والكوميديا الثقافية ذات الاسلوب البارز • نحن لا نعرف بصورة مضبوطة ماذا تبقى من اثار التقاليد الوسيطة القديمة (يقصد القرون الوسطى) في المسرح الشعبي ، في الاقاليم ، على عهد الدراما الكلاسية ، اما في المسرح الادبي للعاصمة ، والمسرح الملكي ، فانه لم يحتفظ من هذه الآثار بشيء ، سوى ماتضمنته مسرحيات موليير • لقد تطورت الدراما في النوع الادبي الذي وجدت فيه مُثُل مجتمع البلاط الخاضع للملكية المستبدة ، تعبيرا مباشرا ومهيناء فاصبح هذا النوع نموذجا في تمثله للبلاط ، بسبب من صلاح عرضه ، بما فيه من تصوير للهيكل الاجتماعي ، وهكذا قدمت العروض المسرحية فرصة خاصة لاستعراض جلال الملكية وابهتها • اما حوافزها (يقصد حوافز الدراما) فقد اصبحت رمزا للحياة البطولية الاقطاعية ، المستندة الى فكرة السلطة والخدمة والولاء ، كما اصبح ابطالها تجسيدا لطبقة اجتماعية ، كانت قادرة ، بفضل تخلصها من مشاغل الحياة اليومية التافهة ، لان ترى في هذه الخدمة وهذا الولاء ارفع المثل الاخلاقية • اما الذين لم يكونوا في وضع يساعدهم على تكريس انفسهم لعبادة هذه المثل ، فقد اعتبروا فئة من الانسانية بعيدة عن نطاق الكرامة الدرامية • ان الاتجاه نحو الاستبداد ، ومحاولة جعل ثقافة البلاط اكثر انعزالا ، واقرب ما تكون الى النموذج الفرنسي ، انتهيا ، في انكلترا ايضا الى اخلاء الساحة من المسرح الشعبي ، ذلك المسرح الذي كان في منعطف القرن السادس عشر ، على ارتباط تام بادب الطبقات العليا • ومنذ عهد تشارلس الاول ، اقتصر الدراميون على الانتاج لمسرح البلاط والمراتب العليا من المجتمع ، وهكذا سرعان ما ضاعت التقاليد الشعبية للعصر الاليزابيتي • وحين شرع الطهريون (البيوريتان) في غلق المسارح ، كانت الدراما الانكليزية ، في سبيلها الى الانهيار[1] •

لقد كان تغير الخط الفجائي (Peripeteia) يعد دائما احد العناصر الاساسية للمأساة ، بحيث احس كل ناقد درامي ، حتى القرن الثامن عشر ، ان -

(١) ل • ستيفن : الادب الانكليزي والمجتمع في القرن الثامن عشر •

تغير المصير الفجائي ، هو الذي يثير اعمق الانطباع ، كلما زداد ارتفاعا المركز الذي يسقط منه البطل •

وفي عصر استبدادي كذاك العصر ، لابد ان يكون هذا الاحساس قويا بصورة خاصة • اما في نظرية (الباروك)[٢] الشعرية ، فان تحديد المأساة ببساطة لا يعدو ذلك النوع الذي يتمثل فيه الابطال بالامراء والجنرالات وما شاكلهم من الشخصيات البارزة • ومهما يبدُ هذا التحديد متخذلقا بالقياس الينا في صدد المأساة ، فانه ما زالَ يشير الى الطبيعة الرئيسة للمأساة ، حتى انه ربما ينبىء بالمصدر الاساس للتجربة المأساوية • وعلى ذلك ، فقد كان الانعطاف حاسما حقيقيا ، حين جعل القرن الثامن عشر المواطنين الاعتياديين ، من الطبقة الوسطى ، ابطالا للفعل الدرامي الجاد والمهم ، عند عرضهم باعتبارهم ضحايا القدر المأساوي ، بينما هم يمثلون ارفع المثل الاخلاقية • ان هذا الامر لا يمكن أن يقع لاي كان في العهود القديمة ، على الرغم من التوكيد ان الاشخاص من الطبقة المتوسطة ، كانت تصور دائما على خشبة المسرح ، بصفتها شخوصا كوميدية ، فالواقع لا يتفق مع مثل هذا التصوير مطلقا • ان ميرسيه يفتري على موليير حين يعنفه لمحاولته (الازدراء) بالطبقة المتوسطة و (الحط من شأنها) • يصور موليير الانسان البرجوازى عادة ، باعتباره انسانا مخلصا ، صريحا ، مجدا ، فكها ، سريع الخاطر • انه ، في اغلب الاحيان ، يمزج هذه الاوصاف ، بهجوم ساخر موجه الى الطبقات العليا ، التي يندد بها[١] • على اية حال ، الانسان من الطبقة المتوسطة ، في الدراما القديمة ، لم يحمل قط قدرا اساسيا ، مثيرا لحركة الروح ، ولم يجترح مأثرة نبيلة نموذجية •

اما ممثلو الدراما البرجوازية الآن ، فقد حرروا انفسهم تماما من هذا

(٢) اسىوب فى التعبير الفني الادبي ساد فى القرن السابع عشر • عرف بالتعقيد والصور الغريبة الغامضة • عن (المورد) – منير البعلبكي •

(١) ميرسيه : نحو مسرح جديد وفن درامي• ١٧٧٣ • استشهد به ف• غيف ص ٩١

التحديد ، ومن هوى رفع الانسان البرجوازي الى مصاف البطولة المأساوية ، بصفتها انتقاصا من هذا النوع من الفن ، ذلك انهم لم يعودوا يفهمون القصد الدرامي من التسامي بالبطل فوق المستوى الاجتماعي للانسان الاعتيادي • انهم يحكمون على القضية باكملها من الزاوية الانسانية ، متصورين ان مرتبة البطل الرفيعة تقلل من اهتمام المتفرج بمصيره ، لان الاهتمام الوجداني الاصيل ، ممكن فقط لدى الاشخاص المنحدرين من المستوى الاجتماعي[٢] • وقد سبق لليلو ان لمح الى وجهة النظر الديمقراطية هذه في اهداء مسرحيته (التاجر اللندني) • كما التزم الكتاب الدراميون ، من الطبقة المتوسطة ، بهذه الوجهة ، بصورة عامة • اذ توجب عليهم ، بغية التعويض عن خسارة المرتبة الاجتماعية الرفيعة التي اختص بها البطل في المأساة الكلاسية ، ان يغنوا شخصيته ويعمقوها ، وقد انتهى هذا الامر الى الاستزادة من تحميل الدراما بقدر كبير من السايكولوجيا ، وبذلك خلقت سلسلة من المشكلات التي لم تكن معروفة لدى كتاب المسرح الاقدمين •

ولما كانت المثل الانسانية التي احتذاها رواد الادب الجديد البرجوازي ، غير متلائمة مع مفهوم المأساة والبطل المأساوي ، شدد هؤلاء على ان عصر المأساة الكلاسية ، عصر مضى وانقضى ، ووصفوا سيديها كورانيي وراسين ، على انهما مجرد ناسجين للكلمات[٣] • كما طالب ديدرو[٤] بالغاء الخطب المسهبة العنيفة ، لانه عدها غير مخلصة وغير طبيعية ، في نضاله ضد الاسلوب المتكلف للمأساة الكلاسية •كذلك هاجم ليسنغ طبيعتها الطبقية الكاذبة ، ولاول مرة ، تم اكتشاف الحقيقة الفنية بصفتها سلاحا قيما ، في الصراع الاجتماعي • كما ظهر ان اعادة خلق الوقائع ، تقود ، على نحو اوتوماتيكي ، الى خلخلة الاجواء الاجتماعية ، للقضاء على الظلم ، لان الذين ينضالون من اجل العدالة ، ينبغي

(٢) كلارا ستوكمير : المشكلة الاجتماعية فى دراما (العاصفة والانطلاق) ١٩٢٢ ، ص ٦٨

(٣) بومارشيه :ـ .(Essai sur Le genere dramatique ـ ١٧٦٧ ـ

(٤) روسو ـ هلويز الجديدة

الا يخشوا الحقيقة ، في اي شكل من اشكالها ، وبكلمة اخرى ، ثمة تطابق من نوع ما بين فكرة الصدق الفني والعدالة الاجتماعية .

ثم ظهر التحالف المألوف في القرن التاسع عشر بين الراديكالية والطبيعية ، فشعرت العناصر التقدمية بوجوب التضامن بينها وبين الطبيعيين ، حتى ولو فكر الاواخر ، كما في حالة بلزاك ، تفكيرا يخالف تفكيرهم ، في المسائل السياسية .

لقد سبق لديدرو ان صاغ اهم المبادىء للنظرية الدرامية الطبيعية . انه لم يطالب فقط بتدقيق العوامل المحركة للعمليات الروحية نفسيا وطبيعيا ، بل هو طالب كذلك بمراعاة الدقة في وصف الاجواء ، والاخلاص للطبيعة ، وفي رؤية الفعل المسرحي ، وقد توجب عليه الا يجري نحو ذرى مشهدية كبيرة ، بل ان يسري في سلسلة من اللوحات المؤثرة المرئية ، وهنا يبدو وكأن في تصوره (اللوحات الحية) التي يمثلها اسلوب (كروز) . من الواضح انه كان يشعر بالجاذبية الحسية للمرئيات المسرحية ، اكثر من تحسسه بالمؤثرات العقلية للدياليكتيك الدرامي . انه ، حتى في الحقل اللغوي السمعي ، يفضل المؤثرات الحسية . انه يفضل ان يحدد الفعل بالتمثيل الصامت والحركات الايمائية ، والعروض الاخرى ، والحوار بصيغ التعجب والهتافات . وقبل كل شيء يريد ان يحل اللغة اليومية ، غير البلاغية ، غير العاطفية محل الشعر الاسكندري ، المتخشب ، المتكلف . انه ، يحاول في كل مكان ، ان يقلل من صخب المأساة الكلاسية ، وان يضعف مؤثرات المسرحية العاطفية ، يحدوه في ذلك الولع البرجوازي فيما هو مباشر وأليف ومأنوس من الامور . ان وجهة نظر الطبقة المتوسطة في القرن ، التي ترى الهدف الحقيقي ، في الاكتفاء الذاتي ، بما هو جوهري ، هذه الوجهة تسمى لاضفاء صورة مصغرة للعالم على المسرح . ان طريقة التناول هذه توضح لنا فكرة (الجدار الرابع) الخيالية التي كان ديدرو اول من لمح اليها .

صحيح أن حضور المشاهدين ، على خشبة المسرح ، له تأثير مربك ، كما في العصور القديمة ، غير ان ديدرو يمضي بعيدا ، في هذا الامر . عندما يرغب في وجوب تمثيل المسرحيات ، وكأن الجمهور ليس حاضرا مطلقا . وفي هذا ما

فيه من تحكم للابهام التام في المسرح ـ اي التخلي عن العنصر المسرحي ، واخفاء الطبيعة الخيالية للعرض •

ترى المأساة الكلاسية في الانسان كيانا معزولا ، وتصفه باعتباره كينونة مستقلة ذات وجود عقلي ذاتي ، اما صلته بالعالم المادى فمجرد صلة خارجية ، لا تأثير لها فيه في اعماق ذاته • بينما الدراما البرجوازية ، تتصوره ، من جهة اخرى ، جزءا ووظيفة مما يحيط به ، وتعرضه باعتباره كائنا ، يندمج في الواقع العياني الذي يتحكم به ، بدلا من التحكم بهذا الواقع ، كما هي الحال في المأساة الكلاسية • ان المحيط لم يعد ببساطة الخلفية والهيكل الخارجي ، بل هو يتخذ الان دورا فعالا في صياغة المصير الانساني • فالحدود بين العالمين الداخلي والخارجي ، بين الروح والمادة ، تصبح مترجرجة ، ثم تتلاشى تدريجيا ، حتى تشتمل كل الافعال والقرارات والمشاعر ، في النهاية ، على العنصر العرضي ، الخارجي والمادي ، على شيء لا ينبثق من الذات ، يجعل الانسان يبدو كأنه نتاج واقع مسلوب الروح ، معدوم العقل •

أن مجتمعنا فقد ايمانه بضرورة التمايزات الاجتماعية والتقدير الالهي لها ، وعلاقتها بالفضيلة الشخصية والمناقب الخاصة • مجتمعنا يمارس يوميا سطوة المال المتنامية ، ويرى الناس وقد اصبحوا متكيفين بالظروف الخارجية ، ومع ذلك يشدد على دينامية المجتمع الانساني ، اما لانه مدين له بهذه السطوة ، واما لانه يعد نفسه بالارتقاء نحو هذه السطوة ، ان مجتمعا من هذا النوع فقط ، يستطيع ان يحول الدراما الى مقولتي الزمان والمكان الحقيقيين ، وتطوير الشخوص انطلاقا من محيطها المادي • ان نظرية ديدرو في شخوص الدراما ، ترينا بوضوح ، مدى قوة العوامل الاجتماعية ، في تكييف هذه المادية وهذه الطبيعية ، واعني بذلك ان الوضع الاجتماعي للشخوص يمتلك درجة عالية من الواقعية والاهمية ، أكثر من العادات الشخصية والروحية ، وسواء أكان الانسان قاضيا أم موظفا ام تاجرا ، فمسألة عمله اهم من مجموع مميزاته الشخصية •

يمكن العثور على مصدر النظرية بأسرها من الزعم الذاهب الى أن المتفرج قادر على التخلص من تأثير مسرحية ما على نحو اسهل ، عندما يرى طبقته بالذات مصورة على خشبة المسرح ، تلك الطبقة التي يتوجب عليه ان يعترف بانها طبقته ، لو كان منطقيا ، اكثر مما يرى شخصيته مصورة ، لانه حر في التنكر لها اذا شاء[1] • ان سايكولوجية الدراما الطبيعية ، حيث تفسر الشخوص بصفتها ظواهر اجتماعية ، تصدر من حافز المتفرج الذي يشعر بالتماثل بينه وبين اقرانه اجتماعيا • ومهما يكن مقدار الصدق الموضوعي ، في مثل هذا التفسير للشخوص في مسرحية ما ، فان ذلك يؤول الى تزييف للواقائع ، اذ ما رفع شانه الى مصاف مبدأ مقصور على ذاته • ان الزعم بان الرجال والنساء ليسوا غير كائنات اجتماعية ، يؤدي الى صورة تجريبية اعتباطية ، كالرأي الذي بمقتضاه يصبح كل فرد شخصا فريدا ، عسير المقارنة • فكلا المفهومين ينتهي الى اضفاء صفات الاسلوبية والرومانسية على الواقع • ومن جهة اخرى ، لا مجال للشك في ان مفهوم الانسان ، في عصر معين ، تقرره الشروط الاجتماعية • أما الخيار ، في تصوير الانسان عموما بصفته شخصية مستقلة ذاتيا ، او ممثلة لطبقة ما ، فيستند في كل عصر ، الى طريقة التناول الاجتماعي ، والاهداف السياسية ، التي يصدف ان يتميز بها القيمون على الثقافة • اما حين يريد الجمهور التشديد على رؤية المصادر الاجتماعية والخصائص الطبقية ، في تصوير الوجود الانساني ، فذلك دليل على ان المجتمع اصبح واعيا طبقيا ، سواء أكان الجمهور ارستقراطيا ام برجوازيا • وفي هذا السياق ، ليس مهما على الاطلاق ، ان يكون الاوستقراطي مجرد ارستقراطي ، والبرجوازي مجرد برجوازي •

فالمفهوم الاجتماعي والمادي للانسان ، الذي يجعله يبدو كأنه مجرد وظيفة من وظائف محيطه ، يقتضي شكلا جديدا للدراما ، يختلف الاختلاف كله عن المأساة الكلاسية • انه لا يعني فقط التهوين من شأن البطل ، انما يجعل امكانية

(١) ديدرو : Entretiens sur le Fils naturel). Oeuvres 1875-7

الدراما ، في المعنى القديم للمصطلح عرضة للتساؤل ، لانه يجـرد الانسان من كل استقلال ذاتي ، ومن ثم ، من مسئولية افعاله ، الى حد ما . لانه ، لو كانت روحه ليست شيئا سوى ساحة قتال لقوى مجهولة ، فكيف يمكـن أن يكـون مسئولا عن افعاله ؟ وعلى ذلك ، فالتقويم الاخلاقي للافعال لابد ان يفقد كـل اهمية ، او يصبح ، على الاقل ، معضلة ذات اشكال . بينما تتلاشى اخلاقيات الدراما في السايكولوجيا والمحاكاة ليس غير . ذلك أن قانون الطبيعة ، وليس شيئا غيره ، هو السائد في الدراما ، فليس ثمة سؤال يتجاوز تحليل الدوافع وسلوك الطريق السايكولوجي الذي يحقق البطل مأثرته ، في نهايته . اما مشكلة الاثم المأساوي ، فهو موضع تساؤل . لقد رفض مؤسسو الدراما البرجوازية المأساة بغية ادخـال الانسان الى الدراما . ذلك بان اثمه يتعارض مع الحدث المأساوي المشـروط بواقعه اليومي ، بينما خلفاء هـؤلاء انكـروا الاثـم اساسا ، من اجـل انقـاذ المأساة من الدراما . ان الرومانسيين يلغون مشـكلة الاثم ، حتى في تفسـيرهم المتفوق ، الذي تظهر عظمته في امتثاله لقدره . فبطل المأساة الرومانسية منتصـر حتى في هزيمته ، ذلك انه يتغلب على قدره المعادي ، بان يجعله حامل الحـل المحتوم للمعضلة التي تجابهه حياته بها . وهكذا ، فـان (الامير هومبـورغ) لكلايست ينتصر على خوفه من الموت ، ومن خلال ذلك ، يلغـي اللاجـدوى الظاهر لقدره ، وعدم ملاءمته ، حالما تصبح القوة الحاسمة ، في تقريـر مصـير حياته ، بين يديه . انه ، يحكم على نفسه بالموت ، لانه يجد في ذلك الطريـق الوحيدة ، لحل الوضع الذي يجد نفسه فيه . فقبول حتمية القدر ، والاستعداد ، بل الفرح ، الذي يقابل به تضحيته ، هو انتصاره في اندحاره ، انتصار حريـة الضرورة . اما واقع انه لا يموت في النهاية ، بعد كل شيء فأمر يتوافق مع التسامي بالمأساة ، واضفاء الروحانية عليها . في حين ان الاعتراف بالاثم ، او ما تبقى من الاثم ، اى النضال الناجح للخلاص من براثن الوهم الى نور العقل الباهر ، يعدل الكفاءة واعادة الاتزان . الحركة الرومانسية تحول الاثم المأساوي الى رغبـة شخصية للبطل ، الى مجرد ارادته الشخصية ، ووجوده الذاتي ، وفي محاولـة

تمرد ضد الوحدة الاساسية للوجود العام كله • وقياسا على تفسير هيبيل لهـذه الفكرة ، فان سقوط البطل جراء فعل الخير او الشر ، لا يقدم ولا يؤخر مطلقا • اما المفهوم الرومانسي للمأساة ، الذي ينتهي بتأليه البطل ، فبعيد البعد كلـه من ميلودرامات ليلو وديدرو ، ولكن استيعابه لن يتحقق بغير اعادة النظـر ، التـي توافر عليها اوائـل الدراميين البرجوازيين ، عند تصديقهم لمشكلة الاثم •

كان هيبيل متحفظا كل التحفظ ازاء الخطر الذي هدد شكل الدراما من قبل الاديولوجية البرجوازية ، لكنه ، على الضد من الكلاسيين الجدد ، لم يخب في ادراك الامكانات الدرامية الجديدة ، الكامنة في الحياة البرجوازية • في حين ان التقصيرات الشكلية واضحة في التحويل السايكولوجي للدراما • كان الفعل المأساوي ظاهرة غامضة عسيرة التفسير ، غير معقولة ، في الدراما الاغريقية ، ولدى شكسبير ، وظلت كذلك حتى في الدراما الفرنسية ، اما تأثيرها المدمر ، فكان مرده عدم تناسبها ، قبل كل شيء • بينما رفدها الدافع السايكولوجي الجديد بطابعها الانساني كان غرضها ، كما كان ذلك غرض ممثلي الدراما العائلية ، وبذلك يتيسر للجمهور المشاركة الوجدانية مع الشخوص على خشبة المسرح • اما خصوم المسرحية العائلية ، فقد نسوا ، عند أساهم لفقدان الجو المرعب ، حتمية المأساة وعدم القدرة على التنبؤ بها ، كما نسوا ان المؤثرات غير المعقولة للمأساة ، لم يصبها الضياع ، بسبب ابتكار الدافع السايكولوجي ، ذلك ان مضمون المأساة ، غير المعقول ، سبق له ان فقد نفوذه ، حين جدت الحاجة لهذا النوع من الفعاليات المحركة • ان افدح خطر تعرضت له الدراما ، بصفتها شكلا فنيا ، تأتى من الفعاليات الدافعة السايكولوجية والعقلانية ، متمثلة بفقدان بساطتها ، وطبيعتها المباشرة الآسـرة ، وواقعيتهـا الوحشية ، الامور التي لولاها ، لاصبح (المسرح الجيد) غير محتمل الوجود ، بالمعنى القديم • لقد اصبحت المعالجة الدرامية ، مألوفة اكثر فأكثر ، عقلانية ، اكثر فأكثر ، بعيدة عن انتأثير الجماهيري • فلم تفقد الاجراءات الخاصة بالفعل المسرحي دقة تحديداتها فقط بل انسحب ذلك على الشخوص انفسها كذلك ، اذ

اصبحت اوفر غنى ، لكن اقل وضوحا ، اقرب الى الحياة ، لكن اصعب فهمـا ، واقل مباشرة بالقياس الى الجمهور ، واشد عسرا لتقبل الصيغة المباشرة الواضحة • وهنا لعب عنصر الصعوبة الدور الرئيس في جاذبية الدراما الجوهرية ، مع ان ذلك اقصاها تدريجيا عن المسرح الشعبي •

ان الشخوص التي لم تتحدد تحديدا جيـدا ، انخرطـت في صـراعات غامضة ، اوضاع كانت فيها الشخوص المتناقضة والمشكلات التي جابهتها ، بعيـدة عن الوضوح والابانة •

وهذا التحديد الناقص ، كان مشـروطا ، قبـل كـل شيء ، بالاخلاقيـة البرجوازية ، التوفيقية الشاملة ، التي حاولت ان تكشف ظروفا مخففة توضيحية ، وان تقف مع الرأى القائل : (ان فهم كل الامور ، يعني غفران كل شيء) • اما في الدراما الاقدم عهدا ، فقد ساد معيار موحد للقيم الاخلاقية ، معيار تقبله حتى السفلة والاوغاد[1] • والان ، وبعد بروز النسبية الاخلاقية بنتيجـة الثـورة الاجتماعية ، اخذ الكاتب الدرامي يتأرجح بين ايديولوجيتين ، تاركـا المشـكلة الحقيقية دون حل ، كما فعل غوته مثلا ، حين ترك النزاع بين تاسو وانطونيـو دون قرار حاسم • ولما كانت الدوافع والتبريرات عرضة الان للمناقشـة ، فان ذلك الامر اضعف عنصر الحتمية في الصراع الدرامي ، لكن حيوية الدياالكتيك الدرامي عوض عن هذا النقص ، ومن ثم ، لم يعـد من الممكن الاعتقـاد ، بـان النسبية الاخلاقية في الدراما العائلية ، لم يكن لها غير تأثير مدمر في الشكل الدرامي• فالاخلاقية البرجوازية ، بصفة عامة ، كانت مثمرة درامبا ، كما كـان شـأن الاخلاقية الارستقراطية الاقطاعية في المأساة القديمة • ان الاخلاقية الاخيرة لم تعرف واجبات غير الولاء للسيد الاقطاعي وللشرف • ولم تقدم غير عرض مؤثر للصراعات التي تنخرط فيها شخصيات قوية عنيفة ، فيما بينهـا وضـد بعضـهـا البعض •

---

(١) جورج لوكاتش : سوسيولوجية الدراما : يراجع هذا الفصل في البحث التالي : ي • ع • ثروة

اما الدراما العائلية ، فتكشف ، من جهة اخرى ، واجبات ينصب فيها الولاء على المجتمع[1] حيث يتم فيها وصف النضال من اجل الحرية والعدل ، النضال الذي يخوضه رجال اقل التزاما ماديا ، ومع ذلك ، فهم شجعان واحرار روحيا ، نضال قد يكون اهون اهمية مسرحيا ، ولكنه بحد ذاته ، ليس اقل شأنا دراميا ، عن النزاعات الدموية في المأساة القديمة • ومع أن نتيجة الصراع ليست حتمية بالدرجة نفسها التي كانت عليها من قبل ، حين كانت اخلاقية الولاء الاقطاعي البسيطة ، والبطولة الفروسية ، لا تسمحان باي مجال للهرب ، ولا باية مساومة او توفيق ، حيث يتعذر (وجود سبيلين) • ان النظرة الاخلاقية الجديدة لا يصفها شيء بافضل من كلمات ليسنغ في (ناتان الحكيم) : (كل انسان مخير)

(Kein Mensch muss mussen) كلمات لا تعني طبقا ، أن الانسان ليست له واجبات ، على الاطلاق ، بل هي تعني ان الانسان حر باطنيا ، حر في اختيار وسائله ، وانه مسئول عن افعاله ازاء نفسه فقط • كان التشديد يتركز ، في الدراما القديمة ، على الصلات الباطنية ، بينما نراه يتركز ، في الدراما الجديدة ، على الصلات الخارجية ، ومع وطأة الصلات الاخيرة ، فهي تسمح بحرية العمل المطلقة ، للفعل الدرامي • يقول غوته في مقاله (شكسبير واللانهاية) : (••• ان كل واجب هو واجب استبدادي ••• اما الارادة ، من جهة اخرى ، فهي حرة ••• انها الهة العصر ••• الواجب الاخلاقي يجعل المأساة اعظم واقوى • بينما الارادة تجعلها اضعف واهون) •

يتخذ غوته هنا موقفا محافظا ، فيقوم الدراما وفق النموذج القديم ، والتضحية الدينية الزائفة ، بدلا من الاعتماد على مبادىء الصراع بين الارادة والضمير ، تلك المبادىء التي توصلت اليها الدراما ، في تطورها • انه يندد بالدراما الحديثة ، لكونها افسحت مجالا واسعا لحرية البطل ، بينما النقاد المتأخرون يقعون في الخطأ

---

(١) أ • ايلوسير : Das buergerliche Drama 1898, p. 13.
بول ارنست : Ein Credo, 1912, p. 102.

المقابل ، عادة ، اذ يتصورون ان حتمية الدراما الطبيعية هي التي تجعل اي مسألة في صدد الحرية ، وبالتالي الصراع الدرامي ، غير ممكنة ، غير مدركين ان مصدر الارادة ليس له أهمية درامية مطلقا ، كما هي الحال ، بالقياس الى دوافعها ، ومقدار ما فيها من العوامل (العقلية) و (المادية) بشرط ان يجري الصراع الدرامي ، على هذا النحو او ذاك[١] .

أن هؤلاء النقاد يختلفون الاختلاف كله عن غوته ، لدى تفسير مبدأ معارضتهم لارادة البطل . المسألة لا تعدو نوعين من الاختلاف التام بالضرورة . يفكر غوته في نقائض الدراما القديمة ، في الصراع بين الواجب والعاطفة ، بين الولاء والحب ، بين الاعتدال والادعاء ، ويأسف لضعف مبادىء النظام الموضوعية ، في الدراما الحديثة ، بالمقارنة مع مبادىء الذاتية . أما الضرورة ، قد اخذت تعني مؤخرا قوانين الواقع التجريبية ، بصورة عامة وبخاصة الظروف الاجتماعية والطبيعية (الفيزيقية) التي اكتشفت حتميتها في القرن الثامن عشر . واذن ، تتضمن المسألة ، في الواقع ، ثلاثة أمور : الرغبة ، الواجب ، الاضطرار . الميول الشخصية في الدراما الحديثة ، تواجه نظامين مختلفين من انظمة الواقع ، النظام المعياري الاخلاقي والنظام الفيزيقي الطبيعي . تصف الفلسفة المثالية الامتثال لقانون التجربة بصفته امتثالا عرضيا ، في مقابل الاحقية الشاملة للمعايير الاخلاقية ، وطبقا لهذه تعتبر النظرية الكلاسية الحديثة سيطرة الظروف المادية في الدراما سيطرة مشينة . ان توكيد المثالية الرومانسية على ان اعتماد البطل على محيطه المادي يعرقل كل صراع درامي ، وكل المؤثرات المأساوية ، ويجعل امكانية الدراما الحقيقية أمرا اشكاليا ، ، هذا التوكيد مجحف . ومع ذلك ، فمن الصواب القول : ان العالم الحديث يقدم للمأساة مادة اقل مما قدمته العصور السابقة ، تبعا لاخلاقية الطبقة الوسطى التوفيقية ووجهة نظرها غير المأساوية . فالمجتمع البرجوازي يرغب في أن يرى المسرحيات ، وهي تنتهي (نهاية سعيدة) اكثر من رغبته في

---

(١) ج . لوكاتش . Loc. cit, p. 343.

رؤية مآس عظيمة معذّبة ، ويشعر بعدم وجود فرق بين المأساة والحزن ، كما يشير الى ذلك هيبيل في مقدمته لمسرحية (مريم المجدلية) . لان هذا المجتمع ، ببساطة ، لا يفهم ان ما هو محزن ليس مأساويا ، وما هو مأساوي ليس محزنا .

لقد احب القرن الثامن عشر المسرح ، فكان ذلك القرن مرحلة خصبة بصورة استثنائية ، في تاريخ الدراما ، الا انه لم يكن عصرا مأساويا ، فهو لم ير مشكلات الوجود الانساني ، في شكل بدائل غير قابلة للتوفيق . أن عصور المأساة العظيمة ، هي تلك العصور التي حدثت فيها الازاحات الاجتماعية ، فاذا بطبقة حاكمة تفقد سيطرتها ونفوذها . تدور الصراعات المأساوية عادة حول القيم التي تشكل الاساس الاخلاقي لسيطرة هذه الطبقة ، أما النهاية المدمرة للبطل ، فترمز ـ من خلال التجلي ـ الى النهاية التي تهدد الطبقة ككل . أن كلا من المآسي الاغريقية والانكليزية ، والدراما الاسبانية والفرنسية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، كانت نتيجة لمثل تلك المراحل من الازمة ، وهي ترمز الى القدر المأساوي لارستقراطياتها . الدراما ترفع الى مصاف البطولة هؤلاء الارستقراطيين ، في انهيارهم ، كما تجعل منهم مثلا عليا ، وفق وجهة نظر الجمهور الذي ما زال يشتمل معظمه على اعضاء من الطبقة المنهارة نفسها . حتى ، في حالة الدراما الشكسبيرية ، حيث لم تعد هذه الطبقة مسيطرة على الجمهور ، حيث لم يقف الشاعر بجانب الطبقة الاجتماعية المهددة بالدمار ، فأن المأساة تستلهم وحيها ومفهومها للبطولة وفكرتها عن الضرورة من المنظر الذي يقدمه القدر للطبقة الحاكمة السابقة . وفي مقابل هذه العصور ، تأتي مراحل اخرى غير ملائمة للدراما المأساوية ، لظهور طبقة اجتماعية فيها ، تؤمن بنصرها الحتمي . ولذلك يحول تفاؤلها وثقتها بقدرة العقل وحقها في انجاز النصر ، دون العاقبة المأساوية للتعقيدات الدرامية ، أو تجعل الحدث المأساوي متأتيا من الضرورة

المأساوية ، والخطأ المأساوي متأتيا من الاثم المأساوي • فالخلاف بين مآسي شكسبير وكورناي من جهة وبين مآسي ليسنغ وشلر ، من جهــة أخــرى ، يتجلى في أن الدمار في الحالة الاولى انما يمثل ضرورة سامية ، بينما هو في الحالة الثانية ، مجرد ضرورة تاريخية • ليس ثمة نظام اجتماعي مفهوم ، لاينتهي فيه أمر هاملت او انطونيو الى غير الدمار المحتوم ، بينما ابطال ليسنغ وشلر ، سارا سـامبسون واميليا غالوتي وفرديناند ، وكارلوس وبوزا ، يمكن أن يكونوا سعداء قانعين ، في أي مجتمع آخر ، واي زمن آخر ، غير مجتمعهم وزمنهم ، باستثناء مجتمـع مبدعهم وزمنه • لكن العصر الذي يرى الشقاء الانساني شقاء مشروطا تاريخيا ، ولا يعتبر ذلك قدرا محتوما لا مفر منه ، يمكنه بالتوكيد ان ينتج مآسي ، بـل مآسي مهمة • الا انه لن يقول كلمته النهائية العميقة الغور ، بهذا الشـكل من انفن • واذن ، قد يصح ان نتمثل بالقول : « ان كل عصر ينتج ضرورته الخاصة وتبعا لذلك مأساته الخاصة • »(١) ومع ذلك ، فالنوع الفني الذي مثل عصر التنوير لم يكن المأساة بل الرواية • ففي عصور المأساة ، يكافح ممثلو المؤسسات القديمة ضد وجهة النظر العالمية للجيل الجديد ومطامحه • أما في الاوقات التي تسود فيها الدراما اللامأساوية ، فأن الجيل الاحدث يصارع المؤسسـات القديمـة • ومن الطبيعي ، انه في الامكان تدمير الفرد ، من خلال المؤسسات القديمة ، كما يمكن تحطيمه من قبل ممثلي العالم الجديد •

مهما يكن من أمر ، فالطبقة التي تؤمن بنصرها المحتوم ، ستعد تضحياتها ثمنا للنصر ، بينما الطبقة الاخرى التي تحس باقتراب دمارها الذي لا مفر منه ، ترى في المصير المأساوي لابطالها ايذانا بنهاية العالم ، وافولا للالهة •ان ضربات القدر العمياء المهلكة ، لا تفسح المجال لرضا الطبقة المتوسطة المتفائلـة ، المؤمنة بانتصار قضيتها • ان الطبقات المندثرة ، في العصور المأساوية ، تجد وحدها عزاء في الفكرة

(١) أ • اينوسير Op. Cit. p. 215.

الذاهبة الى ان كل ماهو عظيم ونبيل ، في هذا العالم ، محكوم عليه بالفناء ، لذلك فهي ترغب في وضع هذا الدمار على محك نور التجلي • ولعل فلسفة المأساة الرومانسية ، بتأليهها لتضحية الذات لدى البطل ، رمز لانحلال البرجوازية • على أية حال ، لن تنتج الطبقة المتوسطة دراما مأساوية يكون فيها القدر مقبولا باستسلام الى ان تحس بالتهديد الذي يعرض حياتها ذاتها للخطر ، عندئذ سترى ، لاول مرة ، القدر وهو يدق الباب ، كما يحدث في مسرحيات ابسن ، متمثلا في صورة شاب منتصر ، داهمه الخطر •

اما الخلاف الاهم بين التجربة المأساوية في القرن التاسع عشر ، وبين التجربة المأساوية في العصور الاقدم عهدا ، فيكمن في احساس الطبقة المتوسطة بالخطر الذي يهددها ، لا من الخارج فقط ، بل من الداخل ايضا ، خلافا للارستقراطيات القديمة • لقد تألفت هذه الطبقة من عناصر متناقضة ، متنوعة ، بحيث بدا خطر الانحلال داهما من البداية ذاتها • انها لم تحتضن العناصر المصطفة بجانب الجماعات الرجعية ، وتلك التي احست بالتضامن مع مراتب المجتمع السفلى ، فحسب ، بل هي قد احتضنت (الانتليجنتسيا) الفئة المثقفة التي تغازل احيانا الطبقة العليا ، واحيانا الطبقة السفلى ، ووفقا لذلك ، اتخذت موقفا مؤيدا جزئيا للرومانسيات اللاعقلانية ، اللاثورية كما اتخذت جزئيا ايضا موقف التهييج لحالة الثورة الدائمية• ففي كلتا الحالتين اثارت في ذهن الطبقة المتوسطة شكوكا في حقها بالوجود ، وقدرة طبيعتها على البقاء بالقياس الى نظامها الاجتماعي الخاص • وانجبت موقفاً (برجوازيا متعاليا) نحو الحياة ، وعيا مفاده : ان الطبقة المتوسطة خانت مثلها الاصيلة ، فعليها الان ان تبسط سيطرتها على نفسها ، للنضال من أجل الوصول الى انسانية شاملة ، صادقة •

ان هذه الميول (البرجوازية المتعالية) اجمالا ، تنبثق من مصـدر معـاد للبرجوازية • فالتطور الذي مر به غوته وشلر ، وغيرهما من الكتاب العديدين ، ولا سيما في المانيا ، من بداياتهم الثورية ، والى موقفهم المحافظ ، واللاثوري في اغلب الاحيان ، كان يجري وفق الحركة الرجعية وسط الطبقة المتوسطة نفسها وخيانتها لحركة التنوير • لان الكتاب لم يكونوا غير أناس ناطقين باسم جمهورهم• لكن، حدث في اغلبالاحيان، ان رفعوا من شأن معتقدات قرائهم الرجعية ، استنادا الى ضميرهم الضعيف ، واستعدادهم الكبير لتقبل المثل البرجوازية (المتعاليـة) بما فيها من زيف وتكلف ، في حين انهم تراجعـوا فعـلا الى مسـتوى ما قبـل البرجوازية المضاد لها • ان سايكولوجية القمع ، والتسامي هذه ، خلقت كيانـا معقدا ، كثيرا ما ، يصعب التمييز بين اتجاهاته المتنوعة • لقد اصبح ممكنا مثـلا التفريق بين ثلاثة اجيال في (كابالاوليب) لشـلر ، بحيـث تتداخـل ثـلاث ايديولوجيات :

محاقل البلاط ، ما قبل العهد البرجوازي ، عائلة لويـزا البرجوازيـة ، وفرديناند البرجوازي (المتعالي)[1] • ان العالم البرجوازي (المتعالي) لا يختلف هنا ، عن العالم البرجوازي ، الا باتساع مجاله (الفكري) وانتفاء تحامله • امـا الصلة بين هذه المواقف الثلاثة ، فهي ، في الواقع ، اكثر تعقيدا ، في عمـل كـ (دون كارلوس) حيث يستطيع بوزا ، بفلسفته البرجوازية (المتعالية) من تفهم فيليب ، والتعاطف مع الملك (الشقي) لحد ما • وبكلمة اخـرى ، اصبـح من الصعب التأكد عما اذا كانت الايديولوجية (البرجوازية المتعالية) لدى الكاتـب الدرامي تتفق مع اتجاه تقدمي او رجعي ، وعما اذا كانت المسـألة هي تحقيـق انتصار الطبقة المتوسطة على نفسها ، او ببساطة التخلي عن موقعها • مهما يكن من

(١) فرتز بروغمان (Der Kampf um die buergerliche Welt Lebensanschauung i.d. deutschen Lit. d. 18 Jahrhs Deutsche Viertels - jahrsschr. F. Literaturwiss. U. Geistege., III, 1925.

امر ، اصبحت الهجمات على الطبقة الوسطى ، الطابع الرئيس للدراما البرجوازية. كما اصبح الانسان المتمرد ضد الاخلاقية البرجوازية وطريقة حياتها ، الانسان المزدري بالتقاليد البرجوازية ، وعقليتها الضيقة الجهولة ، من الشخصيات المسرحية المألوفة . ان دراسة التحولات التي مرت بها هذه الشخصية من (العاصفة والانطلاق) الى ابسن وشو ، تلقي اضواء كشافة متميزة على الاستلاب التدريجي للادب الحديث من الطبقات الوسطى . انه (يقصد المتمرد) لا يمثل بساطة الثائر (المقولب) ضد النظام الاجتماعي القائم ، الذي هو احد انماط الدراما في كل العصور ، فهو لا يمثل مجرد نوع من التمرد ضد حاكم معين ، في زمن معين ، انما هو يمثل هجوما عيانيا متماسكا ضد البرجوازية انطلاقا من وجودها الروحي وادعائها بانها تدافع عن قاعدة اخلاقية شاملة ، صادقة . وبالاجمال، نحن هنا ازاء شكل ادبي تطور من كونه امضى الاسلحة بيد الطبقة الوسطى الى اخطر الادوات لاستلابها ذاتيا وتمزيقها اخلاقيا .

جورج لوكاتش

هو الناقد الهنغاري جورج (غيورك ، غيوركي) لوكاتش (المولود ١٨٨٥) • الذي اعتبره توماس مان اهم ناقد ادبي في عصرنا • كان اهتمامه الرئيس يتركـز في الرواية ، حتى ليصح القول : انه اهمل الشعر والدراما ، بحيث يوجد الشيء القليل مما له صلة بهما ، في كتبه المعروفة ، كـ (دراسات في الواقعية الاوربية) و (الرواية التاريخية والواقعية في عصرنا) • ومع ذلك ، ثمة مثنا صفحة تتناول الدراما الحديثة تتضمنها اسهامات لوكاتش المهمة المبكرة ، كتبت بالهنغاريـة ، وانتهى العمل فيها سنة ١٩٠٩ ، ثم ترجمت الى الالمانية وظهرت في جزءين في المجلة الدورية :

(Archiv fur Sozialwissnschaft und Sozial - politik)

سنة ١٩٩٤ ، تحت عنوان (سوسيولوجية الدراما الحديثة) • المقالـة المرفقـة جزء من هذه الدراسة ، وهي لم تظهر بالانكليزيـة الا في سنة ١٩٦٥ ، حـين نشرتها (ذي تولين دراما ريفيو) •

سوسيولوجية الدراما الحديثة

جورج لوكاتش

الدراما الحديثة هي دراما البرجوازية ، الدراما هي دراما برجوازية . في نهاية مناقشتنا ، على ما اعتقد ، سيشغل مضمون حقيقي متميز هذه الصيغة المجردة ...

لقد اتخذت الدراما ، الان ، ابعادا اجتماعية جديدة[2] ، اصبح هذا التطور ضروريا ، ولازما في هذا الوقت الاستثنائي ، للوضع الاجتماعي المتميز للبرجوازية . فلأول مرة تتطور الدراما البرجوازية من الوعي الطبقي في المجابهة، لاول مرة يصبح الغرض الموضوع هو التعبير عن نماذج الفكر والعاطفة، عن الصلات بين الطبقات ، عن طبقة تناضل من اجل السيطرة والحرية .. ومع ظهور العديد

---

(١) حقوق الطبع تعود لسلي باكساندال ـ ١٩٦٥ .

(٢) حذف جزء من المقال المفصل هنا ، عالج بصورة رئيسة تطور المسرح باعتباره مؤسسة . يرى لوكاتش ان المسرحيات البرجوازية الحقيقية ، كان الكتاب الالمان سباقين في كتابتها من امثال لينز وكراب وغوته وشلر وغيرهم ، الكتاب الدرامين الاوائل الذين طوروا الافكار التاريخية. ان التوكيد على الجدل والحتمية البيئية هما ما يميزان الكتاب البرجوازيين المسرحيين عن أسلافهم الذين تمتعوا بصلات تلقائية بجهودهم ، بفضل الحساسية الدينية المشتركة . وقد تناثرت هذه الوحدة ، وفق رأي لوكاتش ، بسبب العقلانية الجديدة ، التي ادخلها الى المجتمع التنظيم البرجوازي للاقتصاد والعلاقات الاجتماعية المتوازية مع الخطوط الانتاجية ومن ثم وجد الكاتب المسرحي نفسه معزولاً عن الجمهور الواسع، فما كان منه الا أن تفرغ لانتاج أعمال ثقافية لجمهور مؤلف من الاقلية ، بينما الاكثرية المنفصلة من المسرح العقلاني والمسرح الديني ، اخذت تبحث عن مسرح يقدم المتعة من اجل المتعة . اما حركة (المسرح الصغير) التي ظهرت بعد سنة ١٨٨٥ ، فقد سعت لامداد الدراما البرجوازية بمسرح ، الا ان نتائجها كانت نتائج بائسة .

من ممثلي الطبقات في الدراما الاليزبيتية ، فان الكائنات الانسانية الحقيقية ، الشخوص الدرامية ، تستمد وجودها ، من طبقة واحدة ، عموما . ونادرا ما نجد شخصية تمثل النبالة الصغيرة كما في (Arden of Feversham) . ما الطبقات السفلى فتتخذ ادوارا في الاحداث الهزلية ، او انها هنا ، حسب الطلب ، ببساطة كي يرفع انحطاطها من شأن نقاوة الابطال . لهذا السبب ، ليست الطبقة عاملا حاسما في بناء الشخصية والفعل في هذه المسرحيات ...

ان عاملا محددا جديدا يتدخل في الدراما الحديثة هو حكم القيمة . ففي الدراما الجديدة ، ليست العواطف وحدها هي التي تدخل ساحة الصراع ، بل الايديولوجيات ، وحتى النظرة للعالم كذلك . وبما ان الناس الذين ينحدرون من اوضاع مختلفة يصطدمون ببعضهم ، فان الاحكام التقويمية تفعل مفعولها بالضرورة على نحو ذي اهمية ، على الاقل ، من خلال الطبائع الفردية المحضة .. ان وجهات النظر الاخلاقية لهاملت وكلوديوس وحتى لرتشارد ورتشموند متماثلة في الاساس . فكل رجل من هؤلاء موطد العزم على ما يريد فعله ، ويحس بالخزي ، اذا ما تصرف تصرفا ينافي تلك الوجهة الاخلاقية . يعرف كلوديوس ان قتل اخيه خطيئة ، حتى انه غير مستعد للبحث عن دوافع قد تبرر فعله ، ومن غير المعقول ان يحاول الوصول الى تبرير نسبي . (كما فعل هيرودس ب (هيبل) بعد مقتل ارستو بولص) . ولم يشك هاملت (المتفلسف) (الشكوكي) لحظة انه مضطر الى ما ما اضطر اليه ، بأمر قطعي ، سعيا وراء الثأر . واذن ، فهيغل على حق ، حين يقول ان افعال ابطال شكسبير (غير مبررة اخلاقيا) . لان الاحكام التقويمية الاخلاقية في ذلك العصر ، المستند الى الاسس الميتافيزيقية الصلبة لم يظهر منها الا اقل تسامح لاي نوع من انواع النسبية ،بما نالته من شمولية من قبل تلك العواطف الصوفية غير القابلة للتحليل، بحيث ان اي شخص ينتهكها ـ مهما تكن الاسباب والدوافع ـ لا يستطيع تبرير فعله ولو ذاتيا . قد يفسر فعله بوضعه الروحي ، ان ان اى مدى من التعليل العقلي لا يستطيع ان يقدم له صك الغفران .

أما صراع الاجيال ، المنبعث من عاطفة عامة ، بصفته موضوعا رئيسا ، فهو مثل حدي مثير لظاهرة جديدة بالقياس على الدراما • لان المسرح اصبح نقطة تقاطع عالمين مختلفين في الزمن ، فمملكة الدراما هي حيث يلتقي (الماضي) بـ (المستقبل) و (مازال) و (بعدما) في لحظة واحدة • ان ما ندعوه عادة (الحاضر) في الدراما ، هو مناسبة للتقويم الذاتي ، فمن الماضي يولد المستقبل ، الذي يناضل للتحرر من كل ما هو شائخ ، وكل ما يقف في سبيله • فنهاية كل مأساة تلحظ انهيار عالم بأسره • ان الدراما الجديدة ، تأتي بكل ما هو جديد ، في الواقع ، وان ما يعقب الانهيار يختلف اختلافا نوعيا عن (العالم) القديم ، بينما الاخلاق لدى شكسبير مجرد اختلاف كمي • فاذا ما نظرنا اليها (يقصد الدراما الجديدة) من منظور اخلاقي : فان ماهو رديء يحل الجيد محله ، او شيء احسن الا انه ، على كل حال ، يختلف عنه اختلافا نوعيا • يصور غوته في (غوتز فون بيرليشنغن) انهيار عالم ، وهنا المأساة محتملة الوجود ، لان غوتز ولد في ذلك العصر بالذات • اما لو حدث ذلك الامر قبل قرن ، او حتى قبل جيل ، كان سيصبح بطل اسطورة ، او شبيها بدون كيشوت ، بشخصيته المأساوية الهزلية ، ولو جرى ذلك ، في جيل متأخر قليلا ، لكان يمكن ان تكون النتيجة نفسها •••

أن ما نناقشه هنا ، هو التعقيد المتزايد الذي يحدد الشخصية الدرامية ، هذه الشخصية التي يمكن ان ننظر اليها من جوانب عدة ، من العديد من الزوايا ، فالشخوص في الدراما الجديدة اكثر تعقيدا من نظائرها القديمة ، اما الخيوط الاكثر دقة ، فتسري مع بعضها وتتعقد ، وتتسلل الى العالم الخارجي للتعبير عن الصلات المتداخلة • وبالمقابل ، فان مفهوم العالم الخارجي يصبح اكثر نسبية مما سبق • قلنا عن الدراما بعامة ، أن المصير هو ما يواجه الانسان من الخارج • ففي الدراما الاغريقية ، وحتى في الدراما الشكسبيرية ، نستطيع التمييز بين الانسان وبين محيطه ، او اذا تكلمنا من وجهة الدراما ، بين البطل ومصيره • أما الان ، فان خطوط التمييز هذه ، قد تلاشت • فالكثير من التيارات الحيوية المنبثقة من

الحدود الخارجية ، والكثير من تلك التيارات المتجهة الى المركز الحيوي للانسان ، تجعل المفاهيم التي تميز الانسان عن محيطه ، والجسد عن الروح ، والارادة الحرة عن ظرفها ، والبطل عن مصيره ، والشخصية عن وضعيتها ، مفاهيم تكاد تكون خالية من المعنى ، ازاء تعقد الصلات المتداخلة المستمرة . ان المصير هو ما يتأتى للبطل من الخارج . فلو اردنا ان نستمر في كتابة المسرحيات ، علينا أن نتمسك بهذا التحديد ، بغض النظر عما اذا كان صحيحا في الحياة ، ولا لتعذر علينا الحفاظ على الفرقاء المتنافسين في حالة توازن (على فرض وجود تشكيل ذي بعدين) كما انه ستنتفي الامامية او الخلفية .. ببساطة اكثر ينبغي وضع حالة من التوازن بين الانسان والعالم الخارجي ، وصلة الانسان بفعله ، الى الحد الذي يكون هذا الفعل فعله حقا .

وكلما حددت الظروف الانسان ، بدت هذه المشكلة اشد صعوبة ، وبدا المحيط مستغرقا كل شيء في نفسه . ان الانسان المتميز ، بسيمائه لم يعد موجودا ، لم يبق غير الهواء ، غير الجو . يظهر ان كل ما ادخلته الحياة الحديثة ، من خلال اغناء المفاهيم والعواطف ، قد تلاشى في الجو ، في حين يظل التشكيل الفني هو موضع المعاناة ...

فالى اي حد ، يظل الانسان الحديث متصرفا في افعاله ؟ الانسان يصوغ وجوده بأسره في افعاله ، فهو يصل الى نفسه فيها : فالى اي مدى حقا هي افعاله الى اي حد من العمق حقا يتغلغل مركز الانسان الحيوي في دخيلة نفسه ؟ ستكون هذه العلاقة العامل الرئيس للاسلوب في كل دراما . ان كل الاساليب ، كل البنى تستند الى هذين العنصرين[1] ، كيف يختلفان ؟ كيف يتلاقيان ؟ كيف يحدد احدهما مصير الآخر ؟ ان كل تأمل يتناول المسرح ، ينتهي الى ما يلي : كيف ينجز الانسان فعلا مأساويا ؟ أهو حقا الذي ينجزه ؟ ما هي الوسائل التي يستخدمها ؟ السؤال الذي يطرح نفسه ، في الواقع في اساس نظرية الاثم المأساوي

(١) المقصود بالعنصرين ، البيئة والانسان ، المترجم

هو هذا : تؤدي الشخصية المأساوية حقا ، فعلها المأساوي ، فلو لم تؤدها ، فهل يمكن ان يكون الفعل مأساويا ؟ ان المعنى الحقيقي لـ (الظامـة الاثم) يتمثل في بناء جسور بين الفعل ومؤديه ، في العثور على نقطة ، سيرى منها المرء ان كل شيء ينبثق من الداخل ، بغض النظر عن كل مقاومة ، وبواسطة هـذا المنظـور يمكن انقاذ استقلالية الانسان المأساوي ...

وبعد ، علينا ان نسأل فيما اذا بقي شيء يدعى دراما . ان التهديد للدراما تهديد كبير ، ولا شك ، فالطبيعية مثلا لم تعد درامية فعلا . ومـع ذلـك ، فان مصدر القوى المتقابلة المتعارضة ، قد تغير فقط ، اما القوى ذاتها ، فينبغـي ألا يسمح لها بتجاوز الاتزان ، والا اصبحت الدراما غير ممكنة الوجود . وبكلمات أخرى ، نرى انفسنا ازاء مشكلة التعبير ، في التحليل الاخـير ، ومن ثم ، لسـنا بحاجة بالضرورة ان نعني بمشكلة وجود الدراما . لا يعنينا الامر الا قليلا ، فيما اذا كانت الارادة التي تنهض ضد المصير ، منبثقة بتمامها من الداخل ، كذلـك الامر ، فيما اذا كانت حرة او مسيرة ، او مشروطه بظروف من أي نوع . ان هذه الامور لا تهم كثيرا ، لان الدراما يمكن ان تظل ممكنة ، طالما القـوة الديناميـة للارادة متينة الى حد كاف لرفد ابعاد صراع الحيـاة والمـوت ، حيـث الوجـود الانساني باسره ، معروض عرضا ذا جدوى .

كان هبيل اول من ادرك ان الاختلاف بين الفعل والمعاناة ليس عميقا ذلك العمق الذي توحي به الكلمات . ذلك ان المعاناة هي في الواقع ، فعـل موجه الى الداخل ، وان كل فعل موجه ضد المصير ، يتخذ له شكل المعاناة . أن الانسان يصبح دراميا بفضل حدة ارادته ، بافاضته لماهيته على افعاله ، وتوحده التام بهما . وطالما تظل هذه القدرة محتفظة بقوة كافية لتكون رمزا لوحدة الانسان ومصيره ، فان الازاحة التي ذكرناها سابقا ، تؤول الى مجرد شكل جديد للعلاقة نفسها . فابطال الدراما الجديدة ، بالقياس الى الابطال القدامى ، اميـل الى السـلبية منهم

الى الايجابية ، انهم يمثلون غيرهم اكثر من أن يمثلوا انفسهم ، يدافعون اكثر من أن يهاجموا ، معظم بطولتهم بطولة الفجيعة واليأس ، لا الاقتحام الجريء • ولما كان الشيء الكثير من الانسان الباطني قد وقع فريسة للمصير ، فان المعركة الاخيرة تجري في دخيلة نفسه • ان خير ايجاز يمكن فعله ، في هذا الصدد يمثله قولنا : انه كلما ازيح المركز المحرك الحي الى الخارج (اي كلما كانت قوة العوامل الخارجية اشد تأثيرا في المصير ، اندفع الصراع المأساوي الى الداخل ، لانه يصبح في حالة الاستبطان ، ويصبح الصراع في الروح اكثر حصرا • ذلك أن قوى المقاومة الباطنية ، التي تعتمد الروح عليها ، الى حد ما ، تصبح اعظم شأنا ، واشد حدة ، في تناسب مباشر مع عظمة وحدة القوى المعارضة الخارجية • وبما ان البطل الان لا يقف ازاء عوامل خارجية اكثر من السابق فحسب ، بل ازاء افعال لم تعد افعاله بالذات ، بل اصبحت تقف ضده ، فان الصراع الذى ينخرط فيه ، يشتد الى حد الفجيعة • ان عليه ان يكون ملتزما بالصراع ، لان شيئا يدفعه دفعا اليه ، فلا يستطيع مقاومته • فهو لم يعد يقرر فيما اذا كان راغبا في المقاومة نفسها •

يتمثل الصراع الدرامي في : ان الانسان مجرد نقطة تقاطع لقوى عظيمة ، وافعاله ليست افعاله • وبدلا من ذلك فان شيئا مستقلا عنه يمتزج في نظام معاد له ، يحس بلا مبالاته به دائما ، وهكذا يدمر ارادته • ومن هنا ، كانت افعاله ليست بكليتها افعاله كذلك ، اما ما يحس به بصفته طاقته الدافعة الباطنية ، فيسهم كوجه من اوجه المركب العظيم الذي يوجهه نحو سقوطه • بينما القوة الديالكتية تكاد تنحصر في الفكرة ، في المجرد • فالناس ليسوا سوى بيادق ، وليست ارادتهم غير حركاتهم الممكنة ، أما ما يظل غريبا دائما بالقياس اليهم (اعني المجرد) فهو الذي يحركهم • ان اهمية الانسان تكمن فقط في هذا الامر ، اي ان اللعبة لا يمكن ان تلعب بدونه ، وان الناس ليسوا سوى شفرات هيروغليفية ، تتألف منها الوضعية السرية ••

ومع ذلك ، فالدراما الجديدة ، هي الدراما الفردية ، بما فيها من قوة وحدة توحد ، لم تتمكن منها دراما اخرى من قبل • يستطيع المرء ، في الواقع ، أن يتصور منظورا تاريخيا للدراما ، في وسعه ، أن يرى من خلاله ، التمايز العميق بين الدراما القديمة والجديدة ، ان وجهة النظر هذه ، ستضع بدايات الدراما الجديدة في النقطة التي بدأت تصبح الفردية فيها درامية • قلنا سابقا ان هذه الصيغ الثلاث تعبر عن نقطة الاختلاف والتمايز ، وهي تبين إختلاف السبل من مواقع متميزة معينة • المنظور الاول يتعلق بمسألة الاساس الاجتماعي ، الاساس الذي يستند اليه المنظوران الاخران والذي ينطلقان منه • وببساطة ، أن الصيغ الاجتماعية والاقتصادية التي عارضت بها البرجوازية مخلفات النظام الاقطاعي ، من القرن الثامن عشر ، فصاعدا ، تصبح الصيغ السائدة • كما ان الحياة ضمن هذا النطاق ، في درجة سرعتها وايقاعها ، وما يثيره هذا الواقع من مشكلات، هي مشكلات الحياة بالضبط ، وبكلمة ، ان ثقافة اليوم ، هي الثقافة البرجوازية •• فكلا النزعتين التاريخية والفردية لهما جذورهما في تربة هذه الثقافة الواحدة • انهما ، قد تبدوان من وجهات نظر متعددة ، مختلفتين متعارضتين ، متقابلتين ، يتوجب ، مع ذلك ، أن نسأل ، الى اي مدى ، تبلغ حقا هذه المعارضة حد العداء ••••

في مسيرة الرومانسية الالمانية نما الحس التأريخي ، الى حد الوعي بالتلازم والتوازي مع الفردية الرومانسية ، فلم تحل احداهما دون الاخرى • ينبغي لنا الا نعتبر عرضا الطريقة التي واكبت هذين المدركين الحسيين ، شأوا ووعيا ، من حيث التزامن والتوافق مع اول حدث عظيم في الثقافة البرجوازية ، وربما اشدها حسما ، اعني الثورة الفرنسية ، وكل ما حدث حولها وبسببها •••

اذا نحن فحصنا حتى المظاهر السطحية للحياة الحديثة ، نؤخذ بدرجة المطابقة التي وصلت اليها ، مع انها نظريا استحدثت اكثر انواع الفردية تطرفا • فقد اصبحت ملابسنا موحدة ، كما اصبحت كذلك وسائل الاتصال والمواصلات ،

اما انواع الاستخدام ، من وجهة نظر المستخدمين ، فاصبحت اكثر تماثلا (البيروقراطية ،العمل الصناعي الميكانيكي) كما ان التربية وتجاربها في تنشئة الطفولة، اصبحت متشابهة اكثر فاكثر (بنتيجة حياة المدينة الكبيرة وتأثيرها المتزايد) الخ • وبموازاة كل هذه الامور ، نشطت (عقلنة) حياتنا • ولعل جوهر تقسيم العمل الحديث ، كما يراه الفرد ، يظهر في البحث عن الوسائل التي تجعل العمل مستقلا عن قدرات العامل ، اللاعقلانية دائما ، غير أنها محددة نوعيا نحو هذا الهدف • ومن ثم فالعمل منظم وفق وجهة النظر الانتاجية ، الموضوعية ، التي تتخطى شخصية المستخدم ، وتستقل عن طبيعته • وهذا هو الطابع المميز لاتجاه اقتصاد الرأسمالية • ان الانتاج يصبح اكثر موضوعية بتحرره من العنصر الشخصي في الانتاج • فالتجريد الموضوعي ، المتمثل في الرأسمال ، يصبح العنصر المنتج الحقيقي في الاقتصاد الرأسمالي ، بحيث لا يكون له الاصلة عضوية ضئيلة بشخصية المالك العرضي ، وربما تصبح الشخصية فضولية كما في المؤسسات والشركات الكبيرة •

أما المناهج العملية فتتوقف تدريجيا عن الاتصال بالعوامل الشخصية • في حين أن في علم القرون الوسطى ، يمكن لفرد واحد ان يستولي على مجال كامل للمعرفة (الكيمياء ، التنجيم) • كما أن الاساتذة كانوا يخلقون معرفتهم او (اسرارهم) للتلامذة • وكانت الوضعية نفسها منطبقة على التجارة في القرون الوسطى • الا ان المناهج المتخصصة الحديثة ، اصبحت باستمرار اكثر موضوعية ولا شخصية •

ان الصلة بين العمل ومنفذيه تصبح اكثر تشتتا ، وهكذا تغدو العلاقة بين العمل وشخصية المستخدم اقل تأثيرا ، كما يبتعد العمل عن قدرات العامل الذاتية • ومن ثم يتخذ العمل وجودا موضوعيا غريبا ، منفصلا عن خصوصيات الناس الشخصية ، لذلك يقتضيهم الامر ، ان يبحثوا عن وسائل للتعبير الذاتي خارج عملهم • ان الصلات بين الناس ، تصبح اكثر فاكثر صلات لا شخصية • وربما

كان الطابع المميز للنظام الاقطاعي ، يتمثل في ان اعتماد الناس على بعضهم ، وصلاتهم ببعضهم ، كان ينحو منحى توحيديا ، بينما النظام البرجوازي ، على الضد من ذلك ، يعقلن هذه الصلات . وهذا الاتجاه نحو استئصال الشخصية ، باحلال العنصر الكمي محل العنصر النوعي ، يظهر في تنظيم الدولة الشامل (مؤسسة الكهرباء ، البيروقراطية ، التنظيم العسكري الخ) .

أن الانسان ، في مواكبته لكل هذه الاشياء ، يطور وجهة نظر نحو الحياة والعالم بحيث يميل الى المعايير الموضوعية الصرف ، والتحرر من اى اعتماد على العناصر الانسانية .

فأسلوب الفردية الجديدة ، وخاصة الوجه المهم بالقياس الينا ، يتحدد بهذه الازاحة في العلاقات بين الحرية والقهر ويمكن صياغة هذا التحويل ايجازا : كانت الحياة في السابق حياة شخصية ، أما الان ، فان الناس ، او بالحرى معتقداتهم ووجهات نظرهم في الحياة هي التي اصبحت شخصية . كانت الايديولوجية ، في السابق تشدد على القهر ، لان الانسان كان يشعر بمكانه ضمن نظام يراه طبيعيا ، متماسكا مع النظام العالمي ، ومع ذلك ، فان ظروف الحياة الفعلية ، افسحت له الفرصة لادخال شخصيته في نظام الاشياء ، من خلال افعاله . وهكذا كان هذا الضرب من الفردية المستمرة التلقائية معقولا ، بينما الفردية هذه اصبحت واعية ذات اشكالات ، بنتيجة التحول الذى اوضحنا خطوطه . كانت هذه الفردية ، ساذجة ، في نظر شلر ، الا انها الان عاطفية متطرفة . ان الصيغة التي نطبقها على الدراما القديمة ، ونعني بها دراما (النهضة) تعنى بالشخصيات المهمة ، بينما تهتم الان بالفردية . وبكلمات اخرى ، تجسيد الشخصية ، في تعبيرها عن الحياة ، لا يمكن ان يكون موضوعا رئيسا للدراما الاسبق عهدا ، لان الشخصية لم تكن اشكالية بعد . صحيح أن الفعل ، في معظم المآسي ، يتألف من صراع ، في نقطة ما من الانجاز الامثل لشخص ما مع ما يحيط به ، بينما يرفض النظام القائم للاشياء لتحقيق امكانات لالك الشخص ، بغير تحطيمه . غير انهذا الامر لم يكن مرتبطا

قط بمفهوم الانجاز الامثل ، الصريح • ان تنظيم الوضع لم يرتب قط ، بحيث ينتهي الى المأساة بالضرورة ، من مجرد الارادة ومجرد تحقيق الشخصية • وبالايجاز : بينما كانت المأساة ، في السابق ، تتأتى من اتجاه معين تتخذه الارادة ، فان محض فعل الارادة كاف لاثارة المأساة في المأساة الجديدة • ومرة اخرى ، يقدم هيبيل ، ادق تحديد للموضوع • اذ يعلن انه لا يهم ، في صدد هدف الدراما ، سواء اكان سقوط البطل ناجما من افعال خيرة ام من افعال شريرة • ان تحقيق الشخصية والحفاظ عليها، اصبحا ، من جهة ، مشكلة واعية ، في الحياة ، تتمثل في التلهف في جعل الشخصية سائدة على نحو متزايد ومؤثر وملحاح • ومن جهة اخرى ، فان الظروف الخارجية ، التي تستثني هذه الامكانية ، من اول الامر ، تستحوذ على نفوذ اكبر • وبهذه الوسيلة ، فان بقاء الفرد بصفته الفردية ، بقاء الوحدة الفردية ، يصبح المركز الحيوي للدراما • حقا ، أن محض واقع الوجود اخذ يتحول الى ما هو مأساوي • وبالنظر لقوة الظروف الخارجية المتنامية ، فان أقل ارتباك او ضعف للتكيف بها ، كاف لاستحداث تنافرات لا يمكن اصلاحها ، وهكذا ، فأن التحديد الجمالي للرومانسية اعتبر المأساة محض نهاية للوجود ، بالاستناد الى المنطق العقلي الميتافيزيقي والتفسير الملازم له ، كما عد هذه النهاية ضرورة حتمية طبيعية متلازمة مع الفردية • وعلى ذلك ، فالصراع بين هذه القوى المتقابلة المتعارضة ، يزداد ضراوة، كما يزداد التوكيد على الصراع• ما الاحساس بالقهر فيتنامى ، كما يتنامى تعبيره الدرامي ، في حين ان تطلع الانسان لتحطيم القيود التي تشد بين البشر ، يتزايد ، حتى وان كان الثمن هو سقوطه نفسه •

أن كلا هذين الميلين ظهرا واضحين ، منذ عهد دراما (العاصفة والانطلاق) غير انهما اعتبرا ، على الاقل نظريا ، بمثابة عنصرين متكاملين ، للتمييز بين نوعين من الفن • رأى لينز هنا الفرق بين الكوميديا والمأساة • فبالقياس اليه ، صورت الكوميديا المجتمع الذي تأصل فيه الناس ، ضمن علاقات ، لم يستطع هؤلاء ان

يناجزوها بنجاح ، بينما المأساة تعرض شخصيات عظيمة ، تحدت تلك العلاقات وكافحتها ، وفي ذلك ما فيه من امكانية الدمار • مهما يكن من امر ، فمنذ وقت مبكر ، منذ مأساة (غوتز) لغوته وبواكير مسرحيات شلر ، تم التوكيد على العلاقات ، بما يقارب توكيد (لينز) على كوميدياته • ثم ان الامر الذي يحول بين كوميديات لينز وبين ان تصبح مآسي حقيقية ، لا يمكن العثور عليه في فكرته التي تميز بين الانواع الفنية (فهو هنا متأثر بديدرو وميرسيه) •

وهكذا نستطيع ان نقول : ان الدراما الفردية (والتاريخية) هي دراما البيئة • لان هذا القدر من حدة الاحساس باهمية البيئة يعينها لتفعل فعلها كعنصر درامي ، وهذا وحده يجعل الفردية حقا اشكالية ، وبذلك تنشأ الدراما الفردية • ان هذه الدراما تشير الى انهيار فردية القرن الثامن عشر العقائدية • ومن ثم ، فان ما كان يعالج بصفته صراعا شكليا بين الايديولوجيات وبين الحياة ، اصبح الآن جزءا من المضمون ، جزءا لايتجزأ من الدراما التاريخية • ان الحياة الحديثة تحرر الانسان من العديد من الضغوط القديمة ، وتجعله يحس بان كل صلة بين الناس هي قيد (لان هذه الصلات لم تعد صلات عضوية) • اما الانسان ، فقد اصبح بدوره ، أسيرا لسلسلة كاملة من القيود المجردة ، البالغة التعقيد • فهو يشعر بوعي او بغير وعي ، ان كل صلة مهما تكن ضارة ، فكل صلة بين الناس ينبغي ان تقاوم ، لانها فرض يفرض على الكرامة الانسانية • على اية حال ، ستظل القيود اقوى من المقاومة • ففي هذا المنظور ، تعتبر مسرحية شلر الاولى بداية للدراما الجديدة تماما مثل مسرحية غوته ، في منظور اخر • هذا كله يعني ، بالدرجة الاولى ، تناقضا ظاهريا ، في العرض الدرامي للشخصية • لان الشخصية ، في الدراما الجديدة ، بالمقارنة مع الدراما القديمة ، تصبح اكثر اهمية ، وفي الوقت نفسه ، اقل اهمية • ان منظورنا وحده هو الذي يقرر عما اذا كنا نفترض اهمية الشكل ، باعتبارها كل شيء ، ام نعتبرها لا شيء • ولما كانت فلسفات ستيرنز وماركس تصدر اساسا من المصدر ذاته ، وكذلك الحال بالقياس لفيخته ، فكل مسرحية حديثة

تجسد هذه الازدواجية في المصدر ، هذا الديالكتيك المنبثق من الحياة ، الذي يأتي بها الى الوجود • (وربما نرى هذا الصراع بكـل جلاء في مسـرحيات گـراب التاريخية) الشخصية تصبح كل شيء لان الصراع قائم بكليتـه من اجل المركـز الحيوي للشخصية ، قائم من اجلها وحدها ، لا من اجل شيء خارج المركز ، لان القوة المنبعثة من المركز الحيوي وحدها ، هي التي تقرر العملية الديالكتية ، أي طبيعة الدراما • وعلى الضد من ذلك ، تصبح الشخصية لا شيء ، لان الصراع يدور حول المركز الحيوي ، طبقا لمبدأ الذاتية وحسب • وبما ان السؤال الكبير ، سيصبح سؤالا يتحدد بامكانية الفرد للعثور على الجماعة ، فـان اتجـاه الارادة ، قوتها ، وغير ذلك من خصوصياتها ، التي تجعلها فردية ، في الواقع ، ينبغـي أن تبقى دونما اعتبار • وهكذا ، ومع اخذ جوهر المشكلة الاسلوبية بنظر الاهتمام ، تعود الشخصية للالتزام بالاسباب العقلانية اكثر من السابق ، وتصبح ، في الوقت ذاته ، لا عقلانية ، على نحو ميئوس منه • لقد استندت الدراما القديمة الى احساس شامل ، موحد ، ذي ابعاد ما بعد عقلانية ، حدد تكوينها وسيكولوجيتها كما تغلغل فيها • فالاصول الدينية للدراما القديمة امدتها بطراز من التعبير الساذج اللاواعي فعلا ، الى حد اخذت فيه هذه الدراما تعي اتجاهها ، بحيـث جـرت محـاولات لالغائها • (وربما احسن مثال لذلك هو يوربيديس) • وعلى الضد من ذلـك ، فان اسس الدراما الجديدة اسس عقلانية : فهي من مصادرها ، بحاجة الى طبيعة العاطفة الدينية السرية • وحين تظهر هذه العاطفة مرة اخرى في الحياة ، فأن دراما حقيقية تظهر من جديد • انها بالتوكيد تعود للظهور ، باعتبارها حاجة فنيـة حصرا ، لكنها ، فيما بعد ، تبحث عن اساس موحد للحياة والفن • ومع ذلـك ، فهذا الاحساس (الما بعد) عقلاني ، غير القابل للانحلال ، لايمكنه ان يتخلص ابدا من طابع الوعي ، باعتباره متأخرا زمنيا ، ولا يستطيع ان يكون من جديد جوا موحدا مغلفا لكل الاشياء • لقد تمكنت الشخصية والمصير من الاستحواذ على ازدواجيـة ظاهرية ، فاصبحا لا عقلانيين ، على نحو سري ، كما تم تركيبهما علـى شـكل

هندسي • فالتعبير عن (الما بعد) عقلانية ، يغدو ، في هذه الوسيلة ، اكثر سرية في السايكولوجيا مما كان عليه في السابق ، بينما هو ، في تقنيته ، أكثر عقلانية واقرب الى الافهام • فاذا بالدراما تبنى على الرياضيات ، على شبكة معقدة من التجديدات ، وفي هذا المنظور ، تحقق الشخصية اهمية ، بمجرد أن تكون نقطة تقاطع ، فتصبح ، كما اشار هوفمانستال ذات مرة ، معادلة لضرورة الطباق الموسيقي • ومع ذلك ، فان مثل هذا الترتيب المنهجي لا يستطيع ان يشتمل على الحصيلة الاصيلة التي تستخلصها الانسانية من الكائن الانساني (والدراما بغير الكائنات الانسانية امر غير مفهوم) • لذلك لا يمكن تطابق عنصري الدرامية والشخصية في آن واحد • فما هو انساني اصيل في الكائن الانساني ، يقتضي أن يبقى بعيدا ، الى درجة ما ، من نطاق الدراما • واذا ما نظرنا الى حياة منفردة ، في هذا المنظور ، فان الشخصية تعود الى الداخل ، فتصبح روحية ، بينما المعطيات الخارجية ، بدورها ، تصبح مجردة ، موحدة ، بحيث لا يعود من الممكن ايجاد صلة حقيقية بين الاثنين • ان المعطيات والافعال المتجلية في العالم الخارجي ، لا تستطيع أن تقدم تقويما للانسان الكلي ، الذي لا يستطيع بدوره ان يتوصل الى فعل يكشف ذاته باسرها • (وهنا يكمن التناقض الاسلوبي العميق في الدراما المألوفة : ففي حين تصبح الدراما قضية الروح بشكل متزايد ، نراها تفتقر الى المركز الحيوي للشخصية بصورة متزايدة) وهذا يفسر ، في سياق اللاعقلانية غير القابلة للتحليل ، التي تتعرض للانسان حجم الحمل الباهظ للنظرية ، الذي ينوء به قسم كبير من الدراما • وبما ان المركز الحيوي للشخصية ونقطة تقاطع الانسان ، ومصيره ، امران لا يلتقيان بالضرورة ، يؤتى بنظرية تكميلية ، في محاولة للربط الدرامي بين العنصرين • ان المرء ، يستطيع ، في الواقع ، أن يقول ، ان الحفاظ على الشخصية مهدد بمجموع المعطيات الخارجية • قد لا تستطيع تلك المعطيات أن تمتص الشخصية الى حد الجفاف ، غير ان الشخصية ، تستطيع ، من خلال عملية الاستبطان ، أن تفر بجلدها من المعطيات الذاتية ، بتجنبها والابتعاد عنها •

وبالايجاز ، فالحياة بصفتها موضوعا للشعر ، اصبحت ملحمية اكثر ، او اذا اردنا الدقة اكثر روائية ، (نحن نشير هنا ، بالطبع ، الى الرواية السايكولوجية ، لا الى الشكل البدائي للرواية) • فنقل الحياة الى الدراما ، ممكن التحقيق فقط ، عن طريق عرض معطيات الحياة عرضا ذا دلالات • لان اهمية خصوصيات الحياة الخارجية ، تضاءلت ، اذا ما اعتبرناها ، وفي ذهننا مهمة عرض الانسان عرضا دراميا • وهكذا ، فالتهديد الذي يوجه للشخصية يكاد يصبح بالضرورة موضوعا للمناقشة النظرية • ان المشكلة اذا لم تقدم تقديما تجريديا ، ديالكتيا ، فاننا لن نستطيع ان نحول الحدث الخاص ، الذي هو مادة الدراما الاساسية ، الى حدث يمس جوهر الانسان الداخلي ، بصورة تعبير درامي • ينبغي للشخصية ان تكون واعية ، انها ، في حالة معطاة تتعلق بها مباشرة ، مسئولة عن الحفاظ على وجودها الشخصي ، لان هذا الوجود ماثل على المحك • ومن هنا ، فالدراما الجديدة ، في هذا الصدد ، هي دراما الشخصية ، دراما المطالب الموجهة الى الشخصية الواعية • لهذا السبب ، فمعتقدات الناس ، ايديولوجياتهم ، ذات اهمية قصوى ، لانها وحدها تستطيع ان ترفد المعطيات العارية باهمية ذات دلالات • فهي وحدها قادرة على الجمع بين المراكز الحيوية للدراما وبين الشخصية ، في تكيف منظم • مهما يكن من امر ، فان هذا التكييف سيظل دائما اشكاليا ، فهو لن يكون ابدا اكثر من « حل ، توفيقي يكاد يكون اعجازيا ، بين قوى متصارعة متقابلة ، لان الايديولوجيا بدورها تهدد بتحويل الشخصية الى « ضرورة طباق موسيقي ، ليس غير •

وهكذا ، فالبطولة ، في الدراما الجديدة ، تختلف الاختلاف كله عما كانت عليه في السابق • اما المأساة الفرنسية الكلاسية ، في هذا الصدد ، فتتصل اوثق اتصال بالمأساة القديمة • ان البطولة الان اشد سلبية ، وهي لا تتطلب الا القليل من الابهة الخارجية والنجاح والانتصار • وهنا نعود فنشير الى نظرية هيبل في المعاناة والفعل • ولكنها (يقصد المأساة) ، من جهة اخرى ، اكثر وعيا وترويا ، وفي التعبير الدرامي ، ابلغ لغة ، واثارة وجدانية ، عما كانت عليه قديما • قد نكون في

التوكيد الاخير ، عرضه للالتباس بعض الشيء ، بالنظر لضآلة بساطة اللغـة ، في العديد من المسرحيات الحديثة. فجوهر المسألة هنا، لا يتعلق بالبلاغة كثيرا ، او بانتفائها في التعبير المباشر ، بل بالنبرة الكامنة في المشاهد المشجية ، ومـدى صـلتها بالتعبير ، او نسبية هذه الصلة . فحين تموت (كلارا) لهيبل او (هيدا) لابسن او حتى (هينشيل) لهاوبتمان ، (اذا ذكرنا اوهن الحلول للعقد المشجعة) يسهم الموت في النبرة نفسها ، كما اسهمت عواطف الابطال لدى كورناي وراسـين . فاذا نظرنا الى الموت وجها لوجه ، فان ابطال الدرامـا الاغريقيـة والشكسبيرية ، يبدون هادئين رزنين ، أما العناصر المثيرة للشفقة لديهم فكانت تتألف من نظراتهم للموت بشجاعة ، واحتمال مالا مفر منه بفخر واعتزاز . في حين أن ابطال الدراما الجديدة ، يسهمون دائما في كل ما هو بهيج غامر النشوة ، حتى لكأنهم اصبحوا يعون بان احساس الموت يمكن ان يمنحهم السمو والعظمة والنور ، تلك الامور التي تحول الحياة بينهم وبينها ، (كما يلاحظ بالمقارنة بين انتيغونا لصوفوكلس وانفيري) وفضلا عن ذلك ثمة احساس بان الموت سيضفي معاني الكمال والانجاز على شخصياتهم . ان هذا الاحساس لم ينبثق الا لـدى المتفرجـين في الدرامـا القديمة . وهذا هو السبب الذي دعا شـوبنهاور الى أن يثمـن المأساة الحديثـة تثمينا يفوق تثمين المأساة القديمة . ومن هنا ، فان الحدث الخارجي يصبح حدثا داخليا بكليته ، بعد أن اسبغ على النبرة معنى الاستسلام ، الذي يعده جوهر المأساة أي ان اللحظة التي يتطابق فيها المركزان الحيويان تطابقا تاما ، يصبح الشكل ، بمعنى من المعاني ، هو المضمون . ولذلك يصح القول : ان القدماء ، كانوا يعتبرون المأساة اعتبارا ساذجا . فهي مهمة لاحقة لوجهة نظر الشخوص الممثلة ، والوسائل الاسلوبية . ومن هنا ، ليس مهما التفكير في المشكلة من اولها الى آخرهـا . وفي مقابل ذلك ، يجري التوكيد على المأساة من البداية ، في المآسي الحديثة ، فمختلف ظواهر الحياة والانسان ، واحداث الدراما تعتبر كلها مأساوية ، وهنا المأساة تتقدم على الحياة .

تكمن المشكلة الدرامية في هذا التناقض للشخصية ، التناقض الذي يتصل بالعالم الخارجي ، ضمن نطاق محدود من الدلالات المعبرة • هذه ليست المشكلة فحسب • فكلما رأينا ، أن واحدا من اهم الاشكال الجديدة لحياتنا ، هو نتيجة من نتائج تراخي الضغوط وتخلخلها ، في كل ما هو خاص ومباشر ، نجد الضغوط المجردة ، في مقابل ذلك ، تتنامى وتزداد قوة • اما احساس الفرد باستقلاليته ، في صلاته مع الآخرين ، فهو في ازدياد كذلك ، ومن هنا ، فهو لا يسمح الا باقل ما يمكن من العلاقات الشخصية بين الناس ، تلك الصلات ، التي تتطلب بطبيعتها التقليل من شأن شخصيته ، اكثر مما تفعله الصلات المجردة المحض • يقدم (سيميل) حالة مفيدة لهذا التحول في الحساسية • ففي بداية العصر الحديث لو اقتضى الامر ، أن يدخل نبيل اسباني اعتراه الفقر ، في خدمة رجل غني (كأن يعمل لديه خادما او تابعا) لما كان يفقد لقب النبالة ، ولكنه كان سيفقد ذلك اللقب ، لو اشتغل في مهنة من المهن • وعلى الضد من ذلك ، أن اية شابة امريكية لا تختزي من العمل في اي معمل ، بينما تشعر بالخجل فيما اذا اشتغلت في خدمة احدى البيوتات •

وهكذا فان الصلات بين الرجال اصبحت اكثر تعقيداً لان تحقيق الشخصية اذا لم يصبح ايديولوجية فارغة ، ينبغي ان ينجز من قبل شخص ما • وبما أن هذا الشخص سيشعر بالخطر الذي يهدد استقلاليته الذاتية ، فانه لن يسمح بالتطفل على هذه الاستقلالية كما لن يسمح بذلك للرجل الذى يطمح بأن يكون سيده • وبهذه الطريقة ، تنشأ صراعات جديدة من التنظيم الجديد للحساسية ، وهذا بالضبط يحدث في المنعطف حيث كان النظام القديم للمجتمع يشكل الصلة بين الفئات العليا والسفلى ، (السيد والخادم ، الزوج والزوجة ، الاباء والابناء الخ) فيجد الاستقرار فيه •اما صلة الوصل تلك ،حيث التقاليد التي تعود بتأريخهاالى العديد من القرون ، فتمتلك القوة لتوكيد وتخليد الاتجاهات والاهداف التي اختلطت فيها حياة الرجال باسلوب اليف غاية الالفة • ومن ثم ، مرة اخرى ، وفي منظور

آخر تنهض الدراما الجديدة بصفتها دراما الفردية • لان احد اعظم تناقضات الفردية ، يصبح موضوعها الرئيس الذي مؤداه : ان تحقيق الشخصية يمكن انجازه فقط بقمع الشخصيات الاخرى وشخصيات الاخرين بدورها تتطلب في تحقيقها ، خراب الشخصيات الاخرى •

ان هذه العلاقة الشكلية تضيف تطورات جديدة الى الصلات الانسانية في الدراما • فوراء الاعتقاد ، ان شخصية الانسان تتحقق تمام التحقق في صلاته بالاخرين تكمن عاطفة ، احساس يتغلغل في الحياة بأسرها • فحين تضمحل العاطفة او تتناقص ، فالشخوص التي تتحرك على اساس تلك العاطفة (الخادم ، المؤتمن على الاسرار الخ) تتلاشى من الدراما • ولما تتوقف العاطفة عن ان تكون شمولية ، تصبح الشخوص اشباحا جوفاء ، خاصيات تقنية ، مشوهة للايهام • وهذا واقع واضح بالقياس الى الدراما الفرنسية والاسبانية • وفي هذا الصدد ، يحسن بنا ان نذكر ان شخصية (كينت) باكملها ، قد تحققت قياسا على (لير) كشخصية (هوراشيو) بالنسبة الى هاملت • وفي مقابل ذلك نجد في مسرحية غوته الاولى وكذلك في مسرحية شلر ، ان الموضوع الرئيس يتناول الخادم الذي ينقلب في اللحظة الحرجة ، على سيده (فايسلنكن ــ فرانتز) (فرانتزفور ــ هيرمان) وبذلك ، يتوقف عن الاستمرار في الحياة وفق صلته بسيده• هنا تخدع الوسائل الشخص الذي يقترح استخدامها ، لانها تتخذ نوعا جديدا من الحياة ، لانها تصبح غاية • وهنا نرى ، كما في مناح عديدة ، كيف تحطم الحياة الجديدة علاقات الديكور المحض ، فتصبح العلاقات اكثر تعقدا ، بينما كانت الحركات الايمائية من قبل ، هي التي تحقق الاتصال ، فاذا بالصلات السايكولوجية والمؤثرات المعقدة المتقابلة ، التي تجهد للتعبير ، تجد طريقها الى الوجود الآن •

ان المشكلة الاسلوبية تتحدد بهذه الشروط ، بالازاحات في الصلات بين الناس ، بسبب الحياة الجديدة (المادة الدرامية) وبالوسائل الجديدة التي يقوم بها الناس علاقاتهم واعتباراتهم لهذه العلاقات (كما في الاساليب الدرامية الاولية) اما حدود هذه الامكانات فتصبح حدود هذه الدراما الجديدة ، في طاقتها التعبيرية . وكلا النمطين من التحديد ، يستحدث الاسئلة التي تستطيع ان تضع اصول المشكلة الاسلوبية . لعلنا نستطيع بايجاز ان نصوغ هذه الاسئلة على هذا النحو . ما هو نوع الانسان الذي تنتجه (تستحدثه) مثل هذه الحياة ، وكيف يمكن رسمه دراميا ؟ ما هو مصيره ؟ ما هي الاحداث النمطية التي ستبين هذا المصير ؟ كيف يمكن لهذه الاحداث ان ترفد بتعبير درامي ملائم ؟

كيف يمكن للانسان في الحياة الجديدة ان يتعامل مع الناس في العالم المحيط به ؟ ينبغي لنا ان نصوغ القضية على هذه الشاكلة ، ان اردنا الوصول الى انسان ملائم للدراما : ان الانسان في حالة العزلة ، غير جدير بالدراما ، اذ لا يمكن احداث فن ادبي في عزل الوجود عن الانسان ، ليتطابق مع فن الوصف . لايرينا الادب الانسان الا في تسلسل لمشاعره وافكاره ، وهذا يعني ان (الادب) لا يستطيع عزل الاسباب ،اي العالم الخارجي الذي هو المصدر المباشر لهذه الاسباب . ان اي شكل ادبي آخر ، يستطيع ، ان شاء ، ان يعرض الاسباب ، وكأنها قد انبثقت رأسا من روح الانسان ، كأن الانطباعات استمدت وجودها من الروح . انهم (يقصد الادباء) ، بكلمات اخرى ، يستطيعون تصوير علاقة الانسان بعالمه الخارجي تصويرا اعتباطيا ، من خلال عرضها ، باعتبارها شيئا يخالف شبكة التفاعلات المعقدة . بينما الصيغة الدرامية تتجنب مثل طريقة التناول هذه ، بتركيز الصلات بالعالم الخارجي في الصلات بين الناس . وهكذا فالبحث عن الانسان الملائم للدراما يتطابق مع البحث عن مشكلة علاقة الانسان بالناس الآخرين . (في مكان آخر ، ناقشنا ، وسنناقش مجددا ، هذه العلاقة برمتها ، اعني ما يدعي المصير ، اي الوحدة التي ترمز الى هذه العلاقة بكليتها) كيف يتصل الناس ببعضهم ؟ او ، ما هي

طاقتهم القصوى التي تيسر التقارب مع بعضهم ؟ ماهي المسافة القصوى التي يستطيعون ان يضعوها فيما بينهم ؟ او ، الى اي مدى يكون الانسان معزولا في الدراما الحديثة ؟ ما هي حدود وحدته ؟

لا شك في أن الدراما القديمة تقدم العديد من امثلة سوء الفهم بين الناس . ويمكن ان يكون مصدر ذلك مصدرا اجتماعيا ، لان الناس ذوى الاصول الوضيعة والمزاج الواطىء ، يرون دائما معضلة خالدة في كل ما هو رفيع مهذب . ومع ذلك ، فهذا الضرب من سوء الفهم ليس جانبا من جوانب المشكلة ، لانه يعتمد على التمايز الاجتماعي . اما الامثلة الاخرى فمصدرها مصدر اخلاقي ، فنفس مهذبة كنفس (كلوديوس وهي تحدث هاملت قائلة) : (انه لين العريكة ، كثير الكرم ، بعيد عن كل احتيال) لا تستطيع ان تتصور الناس الاخرين ، على غير شاكلتها . هذا هو عمى النفس النبيلة التي تواجه شرا يحسب لكل امر حسابه ، فينفذ ببصره في كل شيء . ان سوء الفهم من هذا النوع له دائما اساس عقلاني ، أما في خصائص اناس معينين ، واما في عواقب بعض الظروف الخاصة ، فهو جزء من الخطة الدرامية الاساسية ، التي تنشأ من (معطى) من المعطيات . فبينما الناس يتفهمون بعضهم الاخر ، فان غيرهم لن يتفهم الاخرين ، ومن ثم فالعلاقة الاولى مطلقة ودائمية كالعلاقة الثانية . ومع ذلك ، فان الصداقة الحميمة ، المستمرة النماء والحيوية، التي ينبغي لها ان تكون شاهدا على هذا التفاهم المطلق بين الناس ، ليست موضع شك مطلقا . أن الصديقات المؤتمنات على الاسرار ، قد ألغي دورهن تقريبا في الدراما الحديثة ، وحيثما وجدن ، فان ذلك الوجود يعتبر وسيلة تقنية مشوشة ، مخربة . لقد انتفت من الحياة الان ، تلك العاطفة الشمولية ، التي تنفذها اولئك الصديقات كرمز يرفعهن الى ما فوق الوظيفة التقنية الصرف ، لكي يظهرن وكأنهن يمثلن نموذجية شيء ملموس في الواقع ، اكثر من مجرد تقليد من التقاليد . ان العاطفة التي وقفن في صفها ، لم تكن غير الامكانية المطلقة للتفهم والادراك . واذا وضعنا في نظر الاعتبار اكثر هذه العلاقات تعقيدا ، واقربها بعاطفتنا اتصالا

فسنرى ان ما ابداه هوراشيو ازاء هاملت ، يؤكد ان لا خلاف بين النفوس يمكن أن ينشب بينهما ، فقد ثمن هوراشيو كل افعال هاملت ودوافعه باسرها ، كما اعتبرها اعتبارا صحيحا ، في احساسها الاصيل •

أن ما يقوله احدهم للاخر مفهوم ، يشعر به كل منهما • فهاملت ، كما يظهر ، ليس وحيدا • وحين يموت ، يعلم علم اليقين ، أن انسانا يحيا ، تنعكس فيه روحه صافية ، دونما اى تشويه من تشويهات سوء الفهم • أما الدراما الجديدة فتنعدم فيها الصداقة الحميمة ، المؤتمنة ، وهذا دليل على ان الحياة قد استلبت من الانسان ثقته بامكان التفاهم مع انسان اخر ، يقول بلزاك في مكان ما (Nous mourrons tous inconnus) ••• انا لا اشير هنا الى غربة فاوست او غربة تاسو ، او الى وحدة (قيصر رودولف) لكرلزبارزر او (هيرودس) لهبل ، حيث تنتفي الصداقة المتفهمة ، التي لم يعد لها قدرة على البقاء • انما بالحري ، اوجه الانتباه الى الصداقة العظيمة الاولى ، في الدراما الجديدة ، بين كارلوس وبوزا ، (وبدرجة اقل بين كلافيكو وكارلوس) والى ما كان يربط بين اسرتي كاندول وكيك ، وبين كريكرز ويل وايكدال ، وبين بوركمان وفولدال ، الخ • ان القضية ليست نتيجة من نتائج العظمة الروحية ، لانه لا كلارا هيبل ، ولا هينشل هاوبتمان ، ولاروزا بيرند ، قد كان لهن اصدقاء ، يماثلون في صداقتهم الصلة التي كانت بين هوراشيو وهاملت • ان الناس ، ببساطة اصبحوا غير قادرين على التعبير عما هو جوهري اصيل فيهم ، وعما يوجه حقا افعالهم ، واذا ما وجدوا في لحظات نادرة ، كلمات ملائمة لما يعسر التعبير عنه ، فان هذه الكلمات ، على أية حال ، ستمضي وسط ارواح الاخرين ، دون ان يسمع بها احد ، او انها ستصلهم وقد تبدل معناها •

أن عنصرا ما يدخل في الحوار ، يصح ان نقول : انه مشكلة اسلوبية جديدة تواجه الحوار ••• فما يقال يصبح شيئا خارجيا بالقياس الى ما لا يستطاع التعبير عنه •

أما الميلودويا في الحوار فتندمج في المشاركة (الغنائية) او الموسيقية ، بينما الحديث الصريح ، يتضمن في التلميح ، في الصمت ، في المؤثرات التي تستحدثها الوقفات ، وتغير السرعة الخ • لان العملية التي تتقدم من الداخل حصرا ، لن تبحث حتى عن الكلمات ، التي تعجز عن توفيرها ، لذلك يحسن التعبير بمجموعات الكلمات ، بدلا من التشبث بمعانيها ، كما يحسن التوسل بقوتها الترابطية ، بدلا من معانيها الحقيقية ، بقوتها التصويرية او الموسيقية ، عوضا عن طاقتها التكشيفية • وكلما كان الناس متوحدين في الدراما ، كان الحوار متجزئا ، تلميحيا ، انطباعيا في الشكل ، بعيدا عن التخصص والمباشرة (والى هذا الاتجاه يشير التطور باطراد او هو ، على الاقل ، يرمي الى الوعي بذلك) •

ان المنلوج ، بصفته شكلا ، غير قادر على تحقيق هذه المهمة ••• فالمنلوج، في الواقع ، هو تكشيف لموقف ، او هو تعليق ، بصورة عملية ، علـى ما سيأتي لاحقا • ففي المنلوج تتكشف وحدة الموقف المعني ، ليعبر عنه مع كل ما يجب ان يظل غير مفصح عنه بسبب ذلك الموقف، حتى ان بعض الامور تظل مخفية، كذكر العار مثلا • وبما ان المنلوج يتقدم الحوار او يتأخر عنه ، فانه لا يستطيع التعبير عن الفروق الدقيقة المتحولة باستمرار ، تلك الفروق التي تتعلـق بالادراك ، او سوء الفهم ، التي تراوغ كل صيغة ، وهي الامور التي نتحدث عنها هنا • أمـا الانسان الدرامي الجديد، فهو ليس معزولا، لانه ينبغي له ان يخفي بعض الامور ، لاسباب خاصة ، بل هو يشعر شعورا قويا ، أنه يريد ، ويدرك انه يريد أن يتوحد بغيره ، بينما يعرف عجزه عن ذلك التوحد •

ان الايديولوجية الوحيدة ، التـي يشعر بهـا الناس علـى انها ليســت ايديولوجية ، هي تلك التي تسود ، على نحو مطلق ، دون ان تسمح باية معارضة او شك • مثل هذه الايديولوجية ، لم تعد مطلقة وفكرية ، انما تتحول بكليتها الى احساس ، ومن ثم يتلقاها المتلقون عاطفيا ، كأن لم تكن ثمة مشكلة تقديرية للقيم (والامثلة على ذلك ايديولوجية العصور الوسيطة في الثأر التـي ما زالـت تجد لها مكانها لدى شكسبير ، او متطلبات الشـــرف لدى الاسبانيين) • والى ان

تصبح الايديولوجيات التي تحرك الناس نسبية ، يبقى الانسان على خطأ او على صواب . فلو كان على صواب ، فانه لن يعترف بتبرير نسبي لخصومه ، مهما يكن ذلك التبرير ، اذ لا شيء يستطيع تبريرهم ، لانهم على خطأ ، حتى اذا ما افترض المرء ان العواطف الشيطانية هي التي دفعت الاخرين الى انتهاك المعايير ، التي كانت ملزمة الزاما مطلقا . بخلاف ذلك ، كانت طبيعة القوى المحركة نفسها ، كافية للحيلولة دون التعاطف ، مع الحالة الذهنية للآخرين ، ولاسيما الخصوم . كانت الدلالة النهائية للصراع بين الاشخاص تتحدد بحيث يتعذر على المرء الا يرى في الخصم شخصا آخر غير عدو لدود ، وعلة ذلك تكمن على نحو مضبوط ، في لا عقلانية الصراع نفسه . أما عندما يكون الفرد باعتباره تفويضا لشيء خارج ذاته ، فما اشد ما يكون الخلاف في صراعاته ، لان ذلك الشيء يمثل وجودا موضوعيا ، ومن ثم ، فتلك الصراعات تصبح عرضية فعلا ، نتيجة ضرورات متقاطعة الخطوط ، بعد ان تم اصطفاف الخصوم المعنيين مثنى مثنى وهذا هو السبب ان الانسان في عهد شكسبير يمزق خصمه بقبضة العواطف الجائحة دونما احساس منه بالجماعة التي يدمرها او تدمره ، فذلك امر يكاد لا يفكر فيه ...

وهذا يوضح ، في اغلب الاحيان ، لماذا تصبح المكيدة ، خارجة عن الصدد ، بل مخربة ايضا . فحين يمكن أن (ندرك) كل فعل ، لا يعود من الممكن اعتبار خبث الانسان (مع بقاء انواع الخبث غير متغيرة) سببا حاسما للاحداث (ومثال ذلك ، اياغو شكسبير) . اما الكونت في مسرحية ليسنغ (اميليا غالوتي) فيمثل المرحلة الاولى لهذا التطور . في حين يتوصل شلر الى هذه النقطة ، على الرغم من ارادته ، على رأي فيليب ، اثر تطرفات بواكير مسرحياته . ان هيبيل ، هو الذي يستوعب ، من جديد ، الوضع ، في صفائه النظري ، حين يعلن ان قيمة الكاتب الدرامي تتناسب عكسيا مع عدد الاوغاد الذين يتطلبهم ... وبهذه الوسيلة يمكن رفع التجربة المأساوية الى عالم الضرورة المطلقة ، فكل شيء فيها (يقصد التجربة) شخصي محض تجريبي محض ، يتلاشى منها ، ومن شكلها ، حتى بصفتها ظاهرة من الظواهر .

أما يتبقى فلا يعدو المضمون المأساوي الصرف ، المنظور في الحيـاة على شكل نزاعـات مأساوية محتومة . وبهـذه الوسيلة ، تنمـو النزاعات الدرامية ، لا بمجرد صفتها الاكثر عمقا ، بل انها تتلاشى بالكلية ، على جانبي حدود معينة ، بحيث تصبح جميعا مسألة وجهة نظر . فينثال التطرف الذاتي من اذهان الشخصيات الممثلة ، الى اسس المسرحية بالذات . أن مأساوية أمر ما او عدم مأساويته ، تصبح وجهة نظر . وهنا تظهر الكوميديا المأساوية ، وهي ضرب من الفن ، يتمثل جوهره ، الذي يمثـل حدثه امامنا ، وهو كوميديا ومأساويا ، في الوقت ذاته . أن هذا النوع من الفن له اهمية ايجابية ضئيلة ، وهو ببساطة متعذر التطبيق تمثيلا ، لان ازدواجية الرؤية المتزامنة ، لا يمكـن ان تصبح تجربـة تلقائية ، لان الجانب المأساوي في الوضيعة الكوميدية ، أو الجانب الكوميدي في الوضعية المأساوية ، لا يمكن الاحساس به الا في خاتمة العمـل ، وعنـدئذ ، لا يكون ، في معظمه ، غير أحساس عقلي . وهكذا قد يعمق هذا الضرب من الجهد الكوميديا من وجهة النظر الشاملة ، الا انه يكدر صفاء الاسلوب ، ويبقي المأساة في مستوى التفاهة والفظاظة ، ان لم يشوهها الى حد السخرية ...

أما الصراعات فتصبح اكثر فأكثر داخلية حصرا ، على نحو حاسم . انهـا تصبح قضية تخص روح الانسان ، بحيث يصعب عليها مد جسور التوصيل الى الآخرين ، ومن ثم قد لا يمكن لاية معطيات او افعال ان تكون موضع ادراك ، في التعبير عن تلك الصراعات ، دون أن تترك شيئا احتياطيا . وهكـذا ، فالفعـل لا يصبح مجرد امر غير ضروري ، (لان اطلاق العواطف المأساوية لا يتطلب ذلك) بل قد يصبح مدمرا . كثيرا ما لا يكون الفعل اكثر من حث عرضي لحدث حقيقي يقع في مكان ما خارج الحدث ، مستقلا عنه . يقول هيبل نادبا : (اصبحت حياتنا داخلية تماما ، واذا لم تحدث معجزة ، فانها لن تصبح خارجية ابدا ، مرة اخرى) وقد كان غوته مدركا لما كان شكسبير يتمتع به من مزايا بالقيـاس اليـه ، لان الصراعات الحاسمة ، على عهده ، كانت تحدث بشكل يؤثـر تأثـيرا قويـا في الحـواس ...

أن الحياة الجديدة بحاجة الى اسطورة (ميثولوجيا) • وهذا يعني ان المادة الرئيسة في المآسي ، ينبغي ان تكون بعيدة عن الحياة بعدا اصطناعيا • لان القيمة الجمالية للميثولوجيا ذات حدين • انها ، في المقام الاول ، تعرض ، في رموز ملموسة ، لحكايات عيانية ذات مغزى ، عواطف الانسان الحيوية ، فيما يتعلق باعمق مشكلات حياته • هذه الحكايات ليست من القوة والصلابة ، بحيث انها لا تستطيع ان تشتمل على ازاحات الحساسية العامة ، فيما لو حدثت مثل هذه الازاحات • واذا ما حدثت ، فان العناصر المحتفظ بها ، ستتفوق دائما على العناصر الاضافية ، ومن ثم ، فالحدث المدرك ، سيتجاوز الطريقة الجديدة لتقويمه • اما الوجه الثاني ، وربما الاهم ، فيذهب الى أن الوضع المأساوي ، المعبر عنه ، ماثل على بعد طبيعي ثابت من الجمهور على مسافة ثابتة، لان عرض الحدث يمتد الى ابعاد زمنية مظلمة بعيدة • مسافة طبيعية ، لان الموضوع والمضمون ، وحتى الشكل ، في الحقيقة ، قد صيغت جميعا بين الجمهور ، على انها شيء اسهمت فيه حياته ذاتها ، شيء استمر في سريانه من اسلافه ، تصبح بدونه الحياة نفسها صعبة التصور • ان كل ما يمكن ان يتحول ذو طبيعة شاعرية وهذا يعني ، حسب كل عمل شعري ، في ظاهره المتناقض ، انه دائما ، بعيد عن الحياة قريب منها ، اذ يحمل بذاته ، دونما اسلوبية واعية ، كل ما هو حقيقي وغير حقيقي ، كل ما هو ساذج ، ومهم كل الاهمية ، كل ما هو تلقائي ورمزي ، كل ما هو زاه وبسيط من العواطف المشجعة • ففي اصوله ، او في عملية تحويل الماضي الى اسطورة ، كما هو الامر مع شكسبير بالقياس الى حرب الوردود كل شيء عرضي ، او غير ضروري يستمد مادته من الارادة الفردية ، او يعتمد ، في تأثيره ، على نزوة الذوق الفردي كل شيء بالرغم من (فائدته) يعرض ما هو عميق على نحو سطحي منتزع من موضوعات الشعر •••

أن الدراما البرجوازية ، بطبيعتها ، اشكالية • كما هو المتفق عليه نظريا وتطبيقا وكما يستدل على ذلك ، من الادلة الظرفية والشكلية التي لا تحصى :

وبغض النظر عن المشكلات العامة لاية دراما جديدة ، تصبح الدراما اشكالية في اساسها ، حالما يكون موضوعها تمثيل مصير انسان برجوازي ، بين اشخاص برجوازيين . أن المادة الرئيسة في الدراما البرجوازية مادة سطحية ، لانها اقرب ما تكون الينا ، اما العواطف الطبيعية المشجية للاحياء من اصحابها ، فهي عواطف غير درامية . بينما تضيع قيمها البارعة ، عندما يرفع من شأنها الى مستوى الدراما ، في حين ان الحكاية المخترعة اختراعا يتعطل مفعولها ، بحيث لا تستطيع الحفاظ على الاصداء الطبيعية والشعرية للتقاليد القديمة . وتبعا لذلك فأن معظم المسرحيات الحديثة مسرحيات تأريخية ، سواء أوضعت ضمن عصر معين ، أم في الماضي اللامحدود زمنيا ، ونظرا لما تقدم ، تكتسب تأريخيتها معنى جديدا . ومن ثم ، يقصد بالتاريخ أن يكون بديلا للاسطورة ، بما يخلق من أبعاد اصطناعية ، وآثار باقية ، وبما يجرف من تفاهات ، ليحل محل ذلك كله ، عواطف مشجية جديدة . على اية حال ، فان الاسقاط على التاريخ للحصول على مسافة زمنية يجعل تلك المسافة ادعى للوعي ، مما كان الامر سابقا ، ولهذا السبب ، فهي اقل حيوية ، واشد اضطرابا في التشبث بالوقائع . انها كذلك ، لتخاذلها ، الذي يدفع بها للتعلق بالمعطيات التجريبية بقوة وشدة .

ان جوهر المسافة التاريخية يعني التعويض عما يحدث اليوم بما حدث من زمن بعيد . أما ما يجري دائما ، فهو ان حدثا واحدا يحل محل حدث آخر ، من غير ان يحل رمز محل واقع ما . (طبيعي ، انني لست معنيا هنا بـ (الحقيقة التأريخية) التافهة . فالدراما الفانطازية الحديثة هي دراما تاريخية ، وهي اقل تحررا من الوقائع ، من مسرحيات شكسبير التاريخية .) ...

لقد اصبحت المأساة نفسها اشكالية . اذ لم يعد ثمة معايير نقدية ، خارجية مطلقة ، طاغية ، يستطيع المرء ان يحكم من خلالها على مأساوية انسان ما او مصير ما . فالامر المأساوي يصبح مسألة تتعلق بوجهة نظر معينة ، يصبح مشكلة تعبير مهمة ، مشكلة روحية ، داخلية تماما . ان امر ما لا يصبح مأساويا الا بقوته الايحائية في التعبير . الدراما الجديدة اصبحت اسلوبية اكثر ، وبلاغية اكثر من

السابق . ذلك أن بطولة البطل يقتضي توكيدها بوعي أشد . فمن جهة ، يساعد هذا الحال البطل على ابعاد تجربته المأساوية عن المأساة ، بالمقارنة بالحوادث المماثلة لحياته ، التي ترفض ان تتخذ تشخيصا مأساويا . ومن جهة اخرى ، فان هذا الامر ، ييسر له امكانية رفد قوة من العواطف المشجية ، ذات الاهمية الرافضة ، ليأخذ كل ذلك سبيله الى مصيره ضمن الدراما ، التي لا تستطيع بخلاف ذلك ، ان تجد الوسائل لان تفصح عن نفسها افصاحا موضوعيا . ان الشيء الجوهري ، في البطل ، الشيء الذي يحمله على الانغمار في المأساة ، يتمثل في هذه الطريقة ، الواضحة اسلوبا ، في خطة البطولة الواعية . أما الرسم الدرامي للشخصية فاصبح اصطناعيا ، متشددا ، يضع فاصلة بينه وبين الحياة ، كلما حاول أن يرتفع الى مستوى المأساة . وكلما طمح في الارتقاء الى ذرى مأساوية حقيقية ، او توصل اليها ، ازداد تعلقه ببهاء عنيد بارد القسمات . يحول بينه وبين غنى الحياة ودقائقها ...

على أية حال ، لم تعد الاسلوبية قادرة على ان تكون ببساطة عواطف مشجية تتمثل في بطولة واعية مجردة . انها تستطيع ان تكون اسلوبية ، خاصة متفردة ، قد بولغ بها الى حد ينتفي نظيرها في الحياة ، بحيث تسيطر هذه الخاصية المتفردة على الانسان بكليته ، كما تسيطر على مصيره ايضا . واذا اردنا ان نستخدم لغة الحياة ، فنحن بحاجة الى علم الامراض ، اذ ماذا يدل هذا التطرف ان لم يدل على نوع من المرض ، مرض متنام ، ذي نوعية معنية ، يسري الى حياة الانسان برمتها ؟ ...

ان علم الامراض (باثولوجي) ضرورة تقنية ، وعلى هذا الاعتبار ، فهو ذو صلة بالمشكلات التي خططناها ـ وهذا ما احس به حتى شلر عندما كتب عن (افجيني) لغوته قائلا : (اورستيس ، على العموم ، هو اكثرهم وعيا بذاته ، ومع ذلك ، لما كان سبب حالته ، غير مفهوم ، عيانا ، ذلك السبب الذي ظل بأسره في دخيلة روحه ، فان حالته تصبح عذابا طويل الامد ، مسلوب الهدف ، لا يلطفه شيء .)

وبغياب الاسطورة ، الذي يوضح لماذا تكون هذه الحالة اكثر تأثيرا من غيرها من الحالات ، ينبغي تبرير كل شيء في الشخصية • وحين تستند الدوافع بكليتها الى الشخصية ، فان المصدر الداخلي بأسره لهذا المصير سيدفع بالشخصية بلا رحمة الى حدود المرض • أما اورستيس لاسيخيلوس ، الذي كان سليما من الاعراض المرضية ، فقد اندفع الى ما اندفع اليه بعوامل خارجية ، بينما اندفع بطل غوته من الداخل•أن ماكان مصيرا يوما ماءيصبح حالةشخصية بالقياس الىالشعراءالحديثين• وحين نجد عارضا مرضيا في الشخوص لدى الشعراء االقدامى ، ك (هيراكليس واجاكس ، لير ، اوفيليا الخ) فقد تقرر مصير ذلك الشخص ليصبح ما اصبح عليه ، ومن ثم تتجلى مأساته في صيرورته تلك• الا ان مأساته لاتصدر من كينونته تلك • وحتى حين تبنى المأساة على وضعية مرضية ، كما في (فيدرا) فان اسقاطها يتم بأسره من الخارج ، لان الالهة هي التي انزلت ذلك العقاب • قد يبدو هذا الامر مجرد مشكلة تقنية • قد لا يهم كثيرا ، فيما اذا كانت الهة الانتقام هي التي تطارد اورستيس ، أو ان خياله الملتهب هو الذي يفعل ذلك ، او فيما اذا كانت كلمات السحرة المغرية هي التي تؤجج نهم ما كبث العاصف المسيطرة ، او عما اذا كان (هولوفيرنس) هو الذي يسعى الى حتفه • على اية حال ، سنرى ، في الممارسة ، أن ما يأتي من الخارج ، ما تنزله الالهة بالانسان ، هو شيء شمولي ، هو القدر والمصير • ففي الاسلوب نفسه ، بالدرجة ذاتها ، قد يحدث هذا الامر لكل شخص ، وفي التحليل الاخير ، يصبح ذلك مصيرا ، دونما اشارة الى مكونات الشخصية المعنة ، او بدون الاشارة اليها ، على نحو خاص • لكن ، حين يصبح كل شيء حدثا داخليا ، حيث لا يكون بعيدا كل البعد عن طبيعة الشخص المعين ، بحيث لا يصبح قادرا على الفعل الدرامي ، كما هي الحال (مع اوزفالد ، رانك) فان الحدة يجب ان تكثف ، الى حد المرض ، من اجل ان ترى وتسمع • ان في (الباثولوجيا) وحدها ، يكمن احتمال العرض الدرامي ، لاناس غير دراميين • لا شيء غير ذلك يستطيع ان يرفدهم بتركيز الفعل ، بحدة الاحاسيس ، مما

يجعل الفعل والوضعية رمزيين ، مما يرفع الشخوص الى مستوى غير اعتيادي ، يتجاوز الحياة اليومية • يقول (كير) : (نجد في المرض شعر الطبيعية المسموح به ••• فاذا بالشخصية تمنح ابعادا غير محدودة ، ومع ذلك ، يمكن تبريرها في الواقع) •••

واذن ينبغي أن نسأل اليوم ، هل يجب ان نتجنب (الباثولوجيا) ان كان المراد ، ان نعبر عن مضمون الحياة وشكلها تعبيرا دراميا ؟ ان هذه النزعة نزعة مدمرة للجوهر الدرامي ، لانها تعزو الاسباب الى قوة شمولية ، بذلك تضيع في متاهة الدقائق السايكولوجية والمعميات • لكن ، هل نرى احتمالا آخر يظل للدراما ؟

المسألة ، كما نرى ، تتجاوز المشكلات الفنية او التقنية المحضة • فانجاز هذه المهمة يصبح معضلة الحياة نفسها ، انها تصبح بحثا عن المركز الحيوي للحياة • أما بالقياس الى القدامى والدراما الخاصة بهم ، فهذه المسألة لم تأت بمشكلة ، ذلك أن المركز الحيوي كان نقطة انطلاقهم ، كما كان كل شيء يتجمع حولها •• بينما الشاعر نفسه الان هو الذي يبتكر المركز الحيوي ، فلم يعد من داع لاكتشافه ، الا باستثناء كونه الهاما او رؤيا ، فلسفة معمقة او حدسا للعبقرية ، وحتى حينذاك ، يظل الاساس فرديا ، متميزا ، وتظل البصيرة بصيرة عرضية بكليتها •

ان جوهر التناقض الظاهري يتجلى في : ان مادة الدراما تتألف من علاقات متبادلة بين نظم اخلاقية ، أما الكيان الدرامي ، الذي ينبثق من هذه الصلات ، فشكل استطيقي (جمالي) • ومن وجهة نظر اخرى ، ان ما يتأتى هو موازنة بين القوى ، بين العلاقات الجمالية المتبادلة ، ولا يمكن تحقيق هذه الموازنة الا من طريق الاخلاق • وببساطة اكثر ، طالما المأساة لم تصبح بعد اشكالية اخلاقيا ، من الداخل او من الخارج ، تظل جماليات الكيان (الفني) المحض ، تفعل فعلها بصورة طبيعية تماما • فمن بداية معطاة ، لا يمكن الا لنتيجة معطاة ان تستتبعها ،

لان الكيان الاخلاقي هو شرط مسبق ، معطى معروف للشاعر والجمهور ، على حد سواء . أما حين تتوقف الاخلاق من أن تكون معطى من المعطيات ، بصفتها حبكة اخلاقية ضمن الدراما ، فعندئذ يقتضي خلق جمالياتها الخاصة ، ومن ثم ، فان الاخلاق باعتبارها حجر الزاوية في التكوين الفني ، تتحرك بالضرورة نحو المركز الحيوي للدينامية . وبهذه الوسيلة ، يتيسر للوحدة العظيمة التلقائية بين الاخلاق والجماليات ، في نطاق التجربة المأساوية ، لان تصبح المشكلة ، في منطلقها .

رومان رولان

رومان رولان (١٨٨٦ – ١٩٤٤) اديب آخر ، كتب مسرحيات متواضعة . فهو ، بالطبع لم يجد مجاله هنا ، بصفته كاتبا مسرحيا ، بل بصفته معبرا عن المسرح الديمقراطي . تقابل وجهة نظره وجهتي ييتس وتوكفيل الناطقتين باسم الارستقراطية . المقتطفان هنا مستلان من كتابه (مسرح الشعب) ترجمة باريت هـ . كلارك[1] . ففي المقتطف الاول يعرض مثلا اعلى عاما ..أما في المقتطف الثاني فيعرض خلفية هذا المثل الاعلى ، كما ورد وصف تلك الخلفية في التاريخ الفرنسي . يلي ذلك مقال قصير لايرفن بسكاتور (١٨٩٣ – ١٩٦٦) تحت عنوان (يمكن للمسرح ان ينتمي لعصرنا) . كان رولان احد الذين اقتدى بهم بسكاتور ، وبما أنه يعالج ، فيما استشهدنا به هنا ، الماضي اساسا ، فمن الممتع أن نسمع الى ما يقوله المعجب به عن الحاضر والمستقبل . اما بيان بسكاتور المعنون (المسرح السياسي) فما زال غير مترجم . (نشر هذا الكتاب في برلين سنة ١٩٢٩ ، وقد تم طبعه ، على حساب دار النشر روهفولت في هامبورك مجددا) بينما ظهرت مقالة (يمكن للمسرح ان ينتمي لعصرنا) في كتاب (اخراج المسرحية) لجون غاسنر[2] .

---

(١) نشرته دار الن وانون ، ١٩١٩ ، لندن ، وهولت ، في نيويورك ، سنة ١٩١٨ وهو ناقد منذ زمن طويل .

(٢) مطبعة داريدن ، نيويورك ، ١٩٤١

من مسرح الشعب

المستلزمات الثلاثة

رومان رولان

على افتراض ان العاصمة آمنة ، والجمهور مستعد ، ما هي الشروط الضرورية لوجود مسرح شعبي حقيقي ؟

ساحاول أن اضع قواعد عامة للاجراءات : علينا أن نتذكر انه ليس ثمة قوانين خالدة للتطبيق • القوانين الوحيدة الجيدة هي تلك التي تصلح لعصر لا يستقر على حال ، ولقطر يتغير • فالفن الشعبي ، بجوهره ، فن متبدل • الناس لا يحسون فقط احساسا يختلف الاختلاف كله عن احساس الطبقة (المثقفة) بل أن بين الناس انفسهم جماعات مختلفة : اناس من هذا اليوم واناس

من يوم غد ، هؤلاء الذين ينتمون الى هذا القسم من مدينة معينة ، وهؤلاء الذين ينتمون الى قسم من مدينة اخرى • اننا لا نستطيع الزعم بفعل شيء غير وضع معدل ، قابل التطبيق ، على هذا النحو او ذاك ، بالقياس الى شعب باريس في الوقت الراهن •

اول مستلزمات مسرح الشعب ، هو انه ينبغي أن يكون ممتعا • اذ يجب قبل كل شيء ان يقدم المسرة واللذة ، والراحة الاخلاقية ، الى العامل المتعب ، من عمله اليومي ، فضلا عن الراحة البدنية • وسيكون من مهمة مخططي مسرح الشعب في المستقبل ، أن يلحظوا بعين الرعاية المقاعد الرخيصة لئلا تصبح ادوات تعذيب تعسفي • سيكون من مهمة الدراميين ان يوفروا الفرح لانتاج اعمالهم ، وليس الحزن والملل • فافدح الغرور ، واشد السخف افتضاحا ، هما من المعاذير

الوحيدة لتقديم اخر منتجات الفن المنحل الى الشعب ، ذلك الفن الـذي ينتـج مؤثرات شريرة تمس احيانا حتى اذهان البلداء • أما عذابات وشكوك (المثقفين) فلهم ان يحتفظوا بها لانفسهم ، لان الشعب له ما يكفيه منها واكثـر • فليس من فائدة لاضافة شيء الى ما ينوءون به • أن انسان عصرنا الذى فهم الشعب احسن الفهم ، اعني تولستوي ، لم يتخلص بالذات دائما من هذه الوصمة الفنية ، لكنـه قهر نفسه بشجاعة ليتواضع من كبريائه • فمهمته باعتباره رسولا ، وحاجته الملحة ليفرض ايمانه على الاخرين ، ومقتضيات واقعيته الفنية ، كانت اعظم في (قوة الظلام) من جوهره الخير •

مثل هذه المسرحيات على ما يبدو لي ، تثبط الشعب بدلا من أن تساعده • اننا ان لم نقدم للناس زادا آخر ، فسيكون من حقهم ان يولونا ظهـورهم ، بحثا عن اغراق متاعبهم في الملاهي • سنكون ظالمين لو حاولنا الهاء وجودهم المحزن بمشهد وجود مماثل • أما اذا كان بعض (القلة من المثقفين) يجدون مسرة في (امتصاص السوداوية) كما يفعل ابن عرس حين يمتص البيضة فنحن ، عـلى الاقل ، لا نستطيع ان نطالب بالرواقية الفكرية نفسها من الناس • الناس متلهفون الى الافعال العنيفة ، بشرط الا تحطم هذه الافعال البطل ، كما في الحياة • ومهما يكن الناس محبطين ، مستسلمين ، في حياتهم ، فانهم متفائلون ، مغالون في التفاؤل عندما يخص الامر ابطال احلامهم ، الا انهم يتألمون حين تتجه المسرحية اتجاهـا محزنا • اهذا يعني انهم يرغبون في ميلودرامات مبكية تنتهي نهايات سارة متماثلة ؟ ان طبخة الاكاذيب الفجة التي هي اساس معظم الميلودرامات ، تبلدهم ، تفعـل فعل المخدر فيهم ، وتسمم كالكحول في الهمود الذاتي العام • اما عامل الامتاع الذي تمنينا وجوده في هذا الفن ، فلا ينبغي أن يسمح به ليحـل محـل القـوة الاخلاقية ، بل على الضد من ذلك !

يتوجب على المسرح ان يكون مصدر قوة : وهذا هو المستلزم الثاني • ان التعهد باجتناب ماهو مثبط موهن ، أمر سلبي تماما • ومن هنا ، فالضرورة تقتضي ترياقا ، شيئا يعزز الروح ويرفع من شأنها • فحين يقدم المسرح المتعة للناس ،

يلزمه ان يجعلهم اكثر قدرة على العمل في الغد . ان سعادة الناس البسطاء والاصحاء لا يمكن ان تكون متكاملة ابدا ، دون فعل معين . فليكن المسرح حلبة للفعل . فليجعل الناس من كاتبهم الدرامي رفيق سفر ، يقظا ، بشوشا ، بطلا ان دعت الحاجة ، يتكئون على ذراعه ، وربما يأخذون بنظر الاعتبار فكاهته الجيدة، لينسوا متاعب السفر . أن واجب هذا الرفيق يتجلى في أن يسير بالناس باستقامة الى هدفهم – من غير أن يهمل ، طبعا ، امر تعليمهم ، لكي يرصدوا الامور ، في طريقهم .

أما المستلزم الثالث لمسرحنا الشعبي ، على ما يبدو لي فهو : ينبغي للمسرح أن يكون مرشدا مضيئا للذكاء . عليه ان يسبغ فيضا من النور على ذهن الانسان الرهيب ، المفعم بالظلال والعفاريت ، والمتسم بالضيق الشديد .

لقد تكلمنا منذ لحظات عن الحاجة الى التحفظ في تقديم كل نتاج من نتاجات الفنان الى الناس ، ومع ذلك ، لا اريد أن يعني ذلك ، وجوب استثنائهم من كل الحوافز للتفكير . العامل ، عادة ، لا يفكر ، حين يكون جسمه مشغولا . فمن المفيد ترويض ذهنه ، مهما يكن نصيبه يسيرا من الادراك ، فذلك الامر سيرفده باللذة ، تماما كما ترضي الرياضة العنيفة اي انسان اعتيادي ، بعد طول همود . يتوجب ، اذن ، ان يتعلم رؤية الاشياء بوضوح ، كرؤيته لنفسه ، حتى يستطيع أن يحكم .

فالفرح والقوة والذكاء هي المستلزمات الثلاثة الرئيسة لمسرحنا الشعبي .
وبقدر ما يتعلق الامر بالهدف الاخلاقي ، لا حاجة بنا ان نتضايق كثيرا بدروس في الفضيلة ، والتضامن الاجتماعي . فمجرد وجود مسرح دائمي ، حيث العواطف موضع اسهام ، في اغلب الاحيان ، سيخلق ، ولو في الوقت الراهن ، رياح تآخ واخوة . فبدلا من الفضيلة ، قدموا لهم (يقصد الناس) ذكاء اكثر ، لان الفضيلة والدروس الاخلاقية ستعنيان بنفسيهما . ان الناس ليسوا ردئين ، كما هم جهلاء : لان رداءتهم هي النتيجة الوحيدة لجهالتهم . أن مشكلتنا الكبرى ،

تمثل فيما نجلب من نور اعم ، وهواء انقى ونظام امثل الى خواء الــروح ، اذ يكفينا ان نعد الناس للتفكير والعمل ، دون ان نفكر ونعمل من اجلهم • دعونا ، قبل كل شيء ان نتجنب الوعظ الاخلاقي فكثيرا ما كان اصدق الناس ، يجعلون الفن مكروها لديهم بهذه الوسيلة •

ينبغي لمسرح الشعب تحاشي هذين الحدين المتطرفين : التعليم الاخلاقــي ، الذي يبحث عن استخلاص دروس ميتة ، من اعمال حية (وهذا شيء بليــد ، لان الناس اليقظين سيشمون الطعم مباشــرة فيتحاشــونه) اما مجــرد الحذلقــة اللاشخصية ، التي غرضها الوحيد امتاع الناس باي ثمن فأمر لا يشرف ، لان الناس لا يسرون بها دائما ، اذ يستطيعون الحكم على من يمتعهم ، وكثيرا ما تجد مزيجا من الازدرا في ضحكهم • فلا داعي ، اذن للهدف الاخلاقي ، ولا لمجرد المتعة الفارغة • ذلك ان الاخلاق ليست شيئا اكثر من سلامة القلب والعقل[1] •

فلننشيء مسرحا مفعما بالصــحة والفــرح • « الفــرح هو قــوة الطبيعــة الطافحة ، •• الفرح الذي يســتنبت الزهــرة من البــذرة ، والشــــموس من السماء ! » •

من اوائل الرجال الذين استوعبوا ، فيما يبدو ، فكرة الفن الدرامي الجديد ، من اجل المجتمع الجديد ، مسرح الشعب ، لشعب هو سيد مصيره ، اسلاف الثورة ، من فلاسفة القرن الثامن عشر ، الذين مهدت اقتراحاتهم لمطلع عهد جديد ، حيث بذرت في كل ركن من اركان الارض بذورا لحياة جديدة • في مقدمة اسلاف الثورة هؤلاء جان جاك روسو وديدرو ، يأتي روسو ، الذي اهتم دائما بثقافــة الامة ، وديدرو الذي كان متلهفا التلهف كله لاغناء الحياة ، والتسامي بقدراتها وتوحيد الناس ، في فرح ديونوسي اخوي •

(١) «الفرح الذي لا يوصف ، حين نحس بالصحة الكاملة، في اذهاننا وارواحنا» في رسالة من شلر الى غوته ، ٧ كانون الثاني ، ١٧٩٥ •

فروسو في كتابه المعجب (رسالة في العروض المسرحية) ذلك العمل العميق المخلص ، الذي تظاهر بعضهم باكتشاف تناقض فيه من اجل التخلص من تطبيق قانونه الاخلاقي الصارم — روسو ، بعد تحليله لمسرح العصر وحياته ، برؤياه الواضحة ، التي لا رحمة فيا ، كأنه تولستوي ، لم يدن المسرح عموما ، في استنتاجه ، لانه ادرك امكانية بعث الحياة في الفن الدرامي ، بشرط أن يرفد ذلك الفن بطابع شعبي ووطني ، كما كانت الحال مع اليونانيين . فهو يقول بهذا الصدد : (انني لا ارى لهذه العلل الا دواء واحداً اي ان نكتب مسرحياتنا الخاصة لمسرحنا الخاص ، وان يكون لنا كتاب مسرح ، يأتون في مقدمة الممثلين . لانه ليس من الصواب ان نشاهد محاكاة كل شيء تحت شمس، بل علينا تقديم كل ما يلائم الرجال الاحرار . فالمسرحيات الاغريقية المستندة الى تعاسات الامة الماضية ، او الى اخطاء الشعب الراهنة ، قد تقدم دروسا نافعة الى الجمهور ... بيد ان مسرحيات اليونانيين تخلو من البذاءة الملاحظة في مسرحيات عصرنا . أن مسارحهم لم تبن لاغراض الربح الشخصي ، انها لم تكن سجونا مظلمة ، كما ان الممثلين لم يكونوا مضطرين لفرض المعونات المالية على الجمهور) ، ولا تعداد المشاهدين ، من زوايا اعينهم ، بغية التأكد من الحصول على عشائهم . فعروضهم الرزينة السامية ، التي كانت تقدم تحت السماء المكشوفة ، امام الامة بأسرها ، حيث فيها النزوات والانتصارات والجوائز ، أمور تستطيع أن توحي بالمنافسة ونوازع الشرف والمجد في افئدة الناس اجمعين . كانت هذه المسرحيات العظيمة مصدرا دائميا للارشاد والتثقيف .

الا ان روسو ، كانت لديه فكرة اكثر أصالة وديمقراطية لمسرح الشعب . انها فكرة المهرجانات الشعبية ، التي سأتطرق اليها عما قريب .

وفي الوقت نفسه تقريبا ، فان ديدرو ، اوسع عباقرة القرن الثامن عشر ، تفتحا ذهنيا واكثرهم تنورا ، وربما اخصبهم نتاجا ، كان اقل عناية بقيمة المسرح الثقيفية ، منه بالقيمة الجمالية ، ومن هنا جاء قوله في (تناقض الكوميديا) : (ما زلنا نبحث عن اكتشاف المأساة الاصلية) ثم اضاف الى قوله ذلك في كتابه :
: (Deuxième entretien sur le Fils naturel)

(ان اردنا الدقة في الكلام ، ليس ثمة عروض شعبية • ان المسارح العريقة القدم ، كانت تتسع لثمانين الف مشاهد ، في وقت واحد ••• تصوروا قوة ذلـك الاجتماع العظيم ، حين تأخذون بنظر الاعتبار تأثير رجل في آخر ، وايصـال العاطفة مباشرة الى مثل هذه الحشود • أن اربعين او خمسـين الفا من الناس المجتمعين معا ، لن تكبحهم حوافز الحشمة ••• ان من لا يستطيع ان يحس في قرارة نفسه بعاطفة منبثقة من واقع شعوره بانه واحد من هذا الحشد العظيم ، لا بد ان يكون انسانا فاسدا ، ذا طبيعة ، فيها شيء انعزالي امقته • اما اذا كان حجم هذا الجمهور العظيم ، يزيد من عاطفة المتفرج ، فما الذي لن يفعله بالقياس الى المؤلف والممثل ؟ فياله من خلاف واسع بين تلك الحال وحال مسرحنا الصغير ، حيث تقدم المتعة لجمهور لا يتجاوز مئات قليلة ، في اوقات محددة ، وسـاعات معينة ! ماذا لو كان في استطاعتنا ان نحشد الامة كلها ايام العطل ؟) ثم يمضـي ليخطط ، بما عرف به من صفاء البصيرة والقوة ، اصلاحات فنية ، لتكون اساس المسرح الحديث • وفي الاسطر التالية ، لم يلق ببصره على رؤيا تتجاوز فن عصره وحسب ، بل فن عصرنا ايضا : «من اجل احداث تأثير في مسرحنا ، لا اطالب بشيء غير مسرح واسع ، حيث يقتضي الموضوع ، ان يرى الجمهور فضاء واسعا يشتمل على عدة أبنية في وقت واحد ، كأنها قصر ، مدخل معبد ، اماكن مختلفة ، حيث يرصـد الجمهور كل ما يجدّ من احداث الفعل ، بينما يُخفى قسم واجد من هذه الاماكن ليستفيد منه الممثلون • هكذا كان المسرح ، الذي مثلت فيه مسـرحية (ربات الانتقام) لاسخيلوس • فهل يمكن ان يكون لنا شيء شبيه بذلك في مسرحنا ؟ هنا لا نستطيع ابدا ان نقدم شيئا اكثر من فعلنا ، بينما في الطبيعة ثمة العديد من الافعال التي تحدث في وقت واحد ، فاذا ما مثلت في الوقت ذاته ، لازدادت حدة الكـل ، ولاحدثت تأثيرا مرعبا ومدهشا حقا ••• نحن بانتظار العبقري الذى سـيجمع بين التمثيل الصامت وبين الحوار ، مازجا المشاهد الصامتة والمشاهد المحكية ، لكي يكون المزج مؤثرا ، وقبل كل شيء ، اخذ بنظر الاعتبار ، طريقـة التنـاول ، سواء أكانت مرعبة او كوميدية ، في مثل هذه المشاهد المتزامنة • »

ان الهام ديدرو السعيد وجد صدى عاطفيا لدى شكسبيريي عهد (العاصفة والانطلاق) من اضراب كيرستنبرغ وهيردر ، والشاب اليافع غوته[1] .

أما لويس ـ سباستين ميرسيه ، الانسان الاصيل ، تلميذ ديدرو والـذي كان يدعى (نسناس جان جاك روسو) فقد افاد من شكسبير والالمان ،كما انه هو الذي الذي وحد بين تلك النظريات المتنوعة ، في مصطلحات منهجية عرضها في كتابيه (مقالة جديدة في الفن الدرامـي) ـ ١٧٧٣ ـ و (تجربـة جديـدة للمأسـاة الفرنسية) ـ ١٧٧٨ ـ وهو الذي طالب بانشاء مسرح الشعب ، الـذي هـو من الشعب ، ومن أجله • لقد ذكر قراءه بمسرح الاسرار في القرون الوسـطى ، وبمزجه بين النظريات الجمالية لديدرو والشكسبيرين ، وبين مثل روسو الاخلاقية طالب بـ (مسرح واسع سعة الكون) المسرح الذي يتوجـب ان يكـون ايضـا (عرضا اخلاقيا) لان الواجب الاول للشاعر الدرامي ، كما يقول هو (صـياغة اخلاق المواطن وعاداته) وتطبيقا لما بشر به ، كتب مسرحيات تاريخية وسياسية واجتماعية كمسرحية (Jean Hennuger, érêque de Lisieux) التي قدمت شخصية رسول التسامح في ابان مذبحة القديس بارثولوميو ، كما كتب (موت لويس الحادى عشر ، ملك فرنسا) و تحطيم (Lique) و (فيليب الثـاني ، ملك اسبانيا) ـ ١٧٨٥ ـ

---

(١) في دفاع هيردر عن شكسبير سنة ١٧٧٣ والتشبث به على اعتباره الدرامي الامثل ، بين ان حبكاته لم تكن اغريقية روحاً ، بل هي بالحري تعود الى القرون الوسطى • وهذا ما حمله على القول : (ان بحراً من الاحـداث حيث الامواج التي تئن يتبع بعضها بعضاً • ذلـــك البحر هو شكسبير • فصــول الطبيعة تأتي وتمضى ، فصول وفصول متداخلـــة ، مهما تكن الاختلافات ، ها هي الاشياء تخلق ، ثم يعـــاد خلقها ، ليقضي بعضـها على بعض ، بالتناوب ، كل ذلك من أجل ادراك الغاية النهائية للخالق) •

وعلى اثر ميرسيه ، حمل كتاب فرنسيون آخرون لواء فكرة المسرح الوطني ، اي المسرح من اجل الامة برمتها . فبرناردين دى سانت پيير في كتابه (دراسة ثلاثية للطبيعة) يستحضر شكسبيرا فرنسيا مثاليا ، يتوجب عليه ، أن يقدم مناظر عظيمة للوطن ، الى جماهير الناس ، تستوحي موضوع جان دارك . انه يقول ، بعد ان يستعرض بسرعة ، وباسلوب خطابي ، مشهد جان على المحرقة : (أود أن ارى هذا الموضوع ، وقد عالجه عبقري ، من طراز شكسبير ، الذي لن يخيب ولو كانت جان دارك انكليزية ، في أن يجعله (يقصد الموضوع) مسرحية وطنية عظيمة ، وعندئذ لاصبحت الرائعة الشهيرة ، رائعة الحرب ، كما كانت القديسة جنيفيف رائعة السلام . ان مثل هذه المسرحية لن تمثل الا في الازمات الوطنية ، في حضور الناس ، كما تعرض راية محمد في القسطنطينية . ليس من شك عندي ، ان منظر براءتها ، خدماتها ، تعاستها ، وقسوة اعدائها ، ورعب استشهادها يجعل شعبنا غير قادر على أن يكبح نفسه ، من أن يصرخ : الحرب ! الحرب ضد الانكليز !

وفي سنة ١٧٨٩ أهدى يوسف شينيه كتابه
(Charles IX ou L'Ecoledes Rois)

(الى الامة الفرنسية) بهذه الكلمات :

(ايها المواطنون الفرنسيون: تقبلوا اهداء هذه المأساة الوطنية. انني اهدي عمل رجل حر الى امة حرة ... ينبغي أن يتغير مشهدكم مع ما تغير من مشاهد الآخرين . ان المسرح الذي يحتضن نساء جميلات وعبيدا وحسب ، لم يعد ملائما لامة من الرجال والمواطنين . ما كان شعراؤكم الدراميون بحاجة اليه ، ليس العبقرية ولا الموضوعات ، بل الجمهور) . (١٥ كانون الاول ١٧٨٩) .

ويقول ايضا : (المسرح عامل تثقيف شعبي ... وبدون ادبائه (يقصد المسرح) ستقف فرنسا ، حيث تقف اسبانيا اليوم ... لقد وصلنا الى اهم عصر في التاريخ الفرنسي ، لان مصير خمس وعشرين مليون انسان ، يكاد يتقرر ...

ان الفنون الحرة استخلفت فنون العبيد ، فالمسرح الذى كان طوال هذه المدة ، خانعا ، ذليلا ، متخنثا ، سيوحي منا فصاعدا باحترام القانــون ومحبــة الحريــة وكراهية التطرف ، ولعن الطغاة)[1] •

أما افكار ميرسيه فقد كانت ذات تأثير مباشر في شلر في المانيا • فقرأ شلر كتب الكاتب الفرنسي وترجمها وجعلها مصدر الهامه • ومن الجدير ذكره ، أن ميرسيه في (مقالته الجديدة) اوحى لشلر بالموضوع الرئيس لمسرحيته (وليم تيل) كما فعل ذلك روسو ، بالقياس ل (فيســكو)[2] ومن المحتمل كثيرا ، ان بعض المشاهد في (دون كارلوس)[3] كانت من وحي ميرسيه • كما ينبغي ألا ننسى صلة الحركة الثورية المبكرة بالرجل الذي جعله مؤتمر الشعب مواطنــا فرنسيا ، ذلك الرجل الذي كان ، على نحو ما ، شاعر الثورة العظيم ، كما كان بيتهوفن ملحنها العظيم ، انــه مؤلف (اللصــوص) ـ ١٧٨١ ـ ٢ (ضــد الطغاة) و (فيسكو) ـ و (المأساة الجمهورية) ـ ١٧٨٣ ـ ٤ و (دون كارلوس) ـ ١٧٨٥ ـ حيث قال انه حاول عرض (روح الحرية على حد الســيوف) في مقارعتها للطغيان واصفاد الغباء المكسورة ، واهواء السنين الالف المنزاحة ، لتحل محل ذلك كله امة تطالب بحقوق الانسان وبالفضائل الجمهورية ، الممارســة فعلا ، ان شاعر (نشوة الفرح) ـ ١٧٨٥ ـ قد تشرب الحرية والبطولة والمحبة الاخويــة[4] •

(١) دراسة فى حرية المسرح ـ ١٥ حـ يران ١٧٨٩ •

(٢) انظر البيرت كونز ، (مسرحيات شلر ، فى شبابه) Leroux, 1899 .

(٣) الرسالة الثامنة عن (دون كارلوس) ـ ١٧٨٨ •

(٤) ظل غوته متعالياً عن الروح الثورية ، ومع ذلك يستطيع المرء ان يعثر على أثر من نفوذها فى (ايغمون) ـ ١٧٨٨ ـ حيث يقول البطل ، وهــو على شفا الموت : (أيها الشعب ، دافع عن حقوقك ! لكي تنقذ ما تعتز به ، واجه الموت بفرح • ها أنذا اقدم لك اسوة حسنة !) ان الرجل الــذي فضل الظلم على الاضطراب،الذي ندد بالثورةفى (Der Bürgergeneral) ـ ١٧٩٣ ـ و) ,(Die Aufgeregeten) ـ ١٧٩٣ ـ لم يكن ، بالبداهة، قادراً على فهم الفن ، باعتباره فن الشعب •

ومع ذلك ، فهو ، عند مغيب حياته تقريباً ، أخذ في امتلاك بعض الافكار عن الموضوع • تلك الافكار التي نجد لها آثاراً في (محادثاته مع ايكرمان) ومنها : (ان الشاعر الدرامي العظيم ، المستمر في الانتاج في الوقت نفسه، والذي يحفزه هدف نبيل قوي ، يسود أعماله جميعا ، ربما يستطيع أن يجعل من روح كتاباته روح الشعب ، احسب ان هذا الامر جدير كل الجدارة بالمتاعب والمشقات ... الشاعر الدرامي الذي يتفهم رسالته ، ينبغي له ، أن يعمل بدأب ، في مستوى تطورها الارفع ، كي يكون تأثيره في الشعب ، انبل وانفع •) ـ ١ نيسان ، ١٨٢٧ •

الاحظ في بعض كتابات غوته ، مثلا في (وليم ما يستر) ـ القسم الاول والقسم الثاني وما يعقبهما ـ اوصافاً موجزة لعروض شعبية • ففي منطقة جبلية في (هوخدوف) حول بعض العمال مخزنا للحبوب الى مسرح ، حيث قاموا بتمثيل كوميدية مفعمة بالحركة ، لكن بلا شخوص • شخصان متنافسان يخطفان فتاة شابة ، من الوصي عليها ، فيتشاجران بسببها • وبعد ذلك بقليل ، يصف انتاجاً شعبياً مرتجلاً ، في الهواء الطلق ! حيث يجري حوار بين عامل منجم وفلاح •

أعلن ميرسيه ان (المسرح هو اقوى الوسائل لتعزيز مكانة العقل الانساني وتنوير الامة بأسرها .) وهكذا فكرت الثورة ، عندما استحوذت على فكرتي روسو ، في المهرجانات الشعبية والتثقيف عن طريق المسرح . ان فكرة المسرح الشعبي لم تكن حكرا على حزب ، اذ نجد اناسا ذوى معتقدات متناقضة يتوحدون في محاولتهم لتأسيس شكل شعبي للفن المسحي . نجد ميرابو ، تاليران ، لاكانال ، ديفيد ماري - يوسف شينيه ، دانتون ، بواسي ، دانفلاس ، بادير ، كارنو ، سان - جوست ، روبسبير ، بيلو - فارنيس ، برور ، ليندي ، كالو - دي هاربوا ، كوثون ، بايان ، فوركاد ، بوكيه ، فلوريان وآخرين عديدين ، نجدهم يدافعون عن القضية ، بالكلمات على القرطاس ، وبالافعال . ها هو موجز لبعض الوثائق الثورية التي تخص المهرجانات الشعبية .

ففي تقرير مؤرخ في الحادي عشر من تموز ١٧٩٣ بخصوص الاحتفال بذكرى العاشر من آب ، اقترح ديفيد بعد مراسيم الاحتفال في (Champ - de - Mars) التي كانت تؤلف موضع الجاذبية الرئيس (أن يصار الى مسرح ضخم ، حيث تعرض فيه الاحداث الاساسية للثورة في تمثيل صامت) وبالفعل جرى تمثيل صامت لقذف مدينة ليل بالقنابل .(١)

ولكن لجنة السلامة العامة ، اقترحت ، في الثاني من آب ١٧٩٣ ، تنظيم العروض الدرامية (رغبة منها بصياغة العواطف والشخصية الفرنسية في شكل جمهور اصدق تمثيلا) فتبنى مجلس الامة (Convention) المشروع اثر خطاب القاه كوثون .

---

(١) شيدت قنعة لهذا الغرض على ضفاف السين .

كما اصدر المجلس قرارا بتمثيل (مآسي جمهورية ك (بروتوس) و (وليم تيل) و (كايوس كراكوس) .. على ان يكون واحد من هذه العروض التي تقدم في كل اسبوع على نفقة الجمهوريـة)[1] . وذلك في الفتـرة الواقعـة بين الرابع من آب والاول من ايلول ، اي في الوقت الذي تقام فيه الاحتفالات بذكرى العاشر من آب ، حين تفد الالوف العديـدة من الناس من الاقاليـم الى باريس ، على أن تعين البلدية بعض المسـارح ، لتقديم تلك العروض ثلات مرات في الاسبوع .

وفي تشرين الثاني ١٧٩٣ ، بعد الدراسة الشهيرة التي قدمها مارى ــ يوسف شينيه ، بصدد المهرجانات الشعبية ، قدم فابري دي انكلانتين مشروعا اجرائيا لاقامة مسارح وطنية ، وبذلك تم المخطط العام المتعلق بالمهرجانات الشـعبية . وبالفعل انتخبت هيئة من ستة اعضاء هم : روم ، ديفيد ، فوركـروا ، ماتيـو ، بوكيه ، وكلوتس . وفي الحادي عشر من (فريمير) السنة الثانية ، (الاول من كانون الاول ١٧٩٣) وضع بوكيه القررات الاتية في (مشروع) الخطة العامة للارشاد الشعبي ، القسم الثاني (Du dernier degré d'instrution) :

المادة الاولى : المسـارح ... والمهرجانات ... جزء من الارشاد الشعبي (ذي الدرجة الاولى) .

المـادة الثانيـة : من أجل تسهيل هذه الحركة ... يعلن المجلس أن كل الـكنائس السابقـة والابنيـة الكهنوتية الفارغـة في الوقت الراهن ينبغي أن تعود للكوميونات .

وفي الرابع من ...Pluviôse (بلوفواز) ، السنة الثانية (٢٣ كانون الثاني ١٧٩٤) وزع المجلس برئاسة فاديه مبلغ مئة الف ليفر على عشرين مسرحا من مسارح باريس ، (حسب مرسوم الثاني من آب حيث قدم كـل من المسـارح أربعة عروض من اجل الشعب وبواسطته) وفي الثاني عشـر من (بلوفواز)

(١) قدم أول هذه العروض في ٦ آب على مسرح الجمهورية . وكان الإعلان عن المسرحية (للشعب ومن أجله) .

السنة نفسها (٣١ كانون الثاني ١٧٩٤) فوضت لجنة السلامة العامة مديري مختلف مسارح باريس بان (يجعلوا من مسارحهم مدارس للحشمة والسلوك الحسن ••• واضافة مسرحيات اخرى للمسرحيات الوطنية ، تعرض فيها المناقب الفردية ، بكل بهائها) •

أما بواسي دانفيه ، فقد ناشد المجلس ولجنة الارشاد ، نداء مكتوب[1] مؤرخ في ٢٥ (بلو فواز) - ١٣ شباط ، قائلا : « ينبغي للمسرحيات ان تكون وسيلة للوعي الشعبي ، ومن خلالها يجب تبريز كرامة الرجال العظام الذين سقطوا ، بعرض مآثرهم العظيمة ، التي ينبغي الحفاظ عليها للاجيال القادمة ••• ان الاهتمام بالمسرح باعتباره احدى الوسائل الملائمة لتطوير المجتمع، لجعل الناس انبل فضيلة واكثر تنورا ، يدعوكم ان لا تسمحوا له بالتوكيد ، لان يصبح موضع مضاربة مالية ، وانما لأن يصبح مؤسسة وطنية ••• فليكن هذا الامر احد الاهداف الرئيسة لخدمتكم العامة • وبهذه الوسيلة ستفتحون آفاقا للذهن البشري كي يصل بسلوكه الى قمم شامخة لم يصلها من قبل ••• وستقدمون للشعب مصدرا جديدا للارشاد والمتعة وستكونون الشخصية الوطنية ، على وفق ما تشاءون • »

كل هذه الافكار من اجل مسرح وطني لابد له أن يكون مصدر ارشاد ، قد ضم بعضها الى بعض في ٢٠ (فنتوس) السنة الثانية - (١٠ آذار ١٧٩٤) في مرسوم لجنة السلامة العامة وهي الدستور الصحيح والاساس لمسرح الشعب •

أقرت اللجنة التي كانت مؤلفة يومئذ من سانت جوست ، كوثون ، كارنو ، باريز ، بروير ، ليندية ، وكولو - دي هيربوا ما يأتي (سيكرس (ثيترفرانسيز) بأسره ، لعروض يقدمها ابناء الشعب وللشعب ، في اوقات معينة ، كل شهر • وستحمل واجهة المبنى الكتابة التالية : (مسرح الشعب) • اما فرق الممثلين التي

(١) بصدد الفنون ، ضرورة تشجيعها ، عن طريق المؤسسات التي بوسعها رفع شأنها ، وعن طريق مختلف المنظمات الضرورية للتعليم العام •••

سبق لها أن انشئت في مختلف مسارح باريس فقد طلب منها ، حسب دور كل فرقة ، أن تقدم عروضا ثلاث مرات في كل عقد من الزمن • بينما ينبغي لريبورتوار المسرحيات التي ستمثل على مسرح الشعب أن يعرض على اللجنة للحصول على موافقتها • كما تؤمر كل بلدية بتنظيم الانتاجات التي ستقدم مجانا الى الشعب في كل عشر سنوات) •

ادركت لجنة السلامة العامة ان تحويل (تيترفرانسيز) القديم بقصد تقديم عروض شعبية ليس سوى امر وقتي • فمؤسسو مسرح الشعب كانوا على حق عندما تصوروا وجود عراقيل قد لا يمكن تجاوزها في انشاء شكل جديد من الفن الدرامي في بناية قديمة ، كيانها المادي وجمهورها وتقاليدها ستقف جميعا ودائما في طريق تطور الفن الجديد • ولذلك جاهدوا من اجل البحث عن بناية ذات معمار جديد •

ففي الخامس من فلوريال ، السنة الثانية (٢٤ نيسان ١٧٩٤) اخذت لجنة السلامة العامة (باستدعاء فناني الجمهورية للمعاونة على تحويل دار الاوبرا (التي تسمى الان مسرح لابورت سان مارتين الى مدرج يعلوه سقف ، حيث تعرض فيه انتصارات الجمهورية والمهرجانات الوطنية) • وفي ٢٥ فلوريال (١٤ أيار) وقع روبسبير وبيلو وبروير وكولو على مرسوم لتحويل قصر الثورة (الان قصر الكونكورد) الى سرك مفتوح من كل جوانبه لغرض (استعماله في المهرجانات الوطنية) •

ان مجرد تأسيس مسرح الشعب لم يكن كافيا ، اذ كان يتطلب مسرحيات ولذا فاللجنة التي كانت تتألف من روبير وكوثون وكارنو وبيلو ولنديه وبروير وكولو ، ناشدت الشعراء في السابع والعشرين من فلوريال (الاحتفال باحداث الثورة الرئيسة وتأليف مسرحيات جمهورية •) الا ان اللجنة كانت مشغولة بامور اخرى كالنضال ضد الثورة المضادة والملوك بحيث لم تستطع ان تخصص اهتمامها الموحد لـ (تجديد الفن الدرامي) ففوضت هذه المهمة الصعبة الى لجنة الارشاد العامة في الثامن عشر من (بريريال) ـ ٦ حزيران ١٧٩٤ ـ

أما الهيئة التي كان يوسف بايان يمثل روحها النشطة والذكية ، فقد شرعت بالعمل بجد . ففي الخامس من (ميسدور) - ٢٣ حزيران ١٧٩٤ - نشرت نشرة دورية تحت عنوان (العروض) موجهة الى مديري ومخرجي المسرحيات ، وسلطات البلدية ، والدراميين الخ ففي هذه الكراسة المكتوبة باسلوب خطابي ، غير صحيح ، مع التهابه بالطموح الكريم ، لم يعلن بايان الحرب على المضاربات التي تورط فيها الكتاب والمخرجون ، وعلى اللااخلاقية الفاضحة ، والارباح الطائلة التي تفردت بها المؤسسات المسرحية فحسب ، بل على روحية العهد الكسول ، ووضع الفن المستخذي ايضا . فقال : (ما زالت المسارح تنوء بنفايات النظام القديم ، والمسرحيات الضعيفة التي تحتذي اساتذة الفن ، حيث لا مجال للفن ولا للذوق ، حيث الافكار والمصالح التي لا تعنينا في شيء ، والعادات والتقاليد الغريبة عنا . ان علينا ان نكنس هذه الكتل الهلامية من مسارحنا ... علينا ان نطهر المسرح ونسمح للعقل بالدخول والنطق بلغة الحرية ، ونثر الازهار على قبور الشهداء ، والتغني بالبطولة والفضيلة والهام الناس حب القانون والوطن .)

لقد اهابت الهيئة بكل الناس المتنورين الفنانين والمخرجين والكتاب الوطنيين أن (يفكروا بالنفوذ الاخلاقي الهائل الذي تمارسه المسرحيات . فعلينا ان ننشىء مدرسة شعبية عظيمة ، حيث يحترم فيها الذوق والفضيلة على حد سواء) ان هذه لم تكن محاولة لتضحية الفن على مذبح السياسة ، كما قيل . بل على الضد من ذلك ، فان بايان باسم الهيئة ، احتج بشدة ضد تشويه بعض النصوص المسرحية على ايدي (الهيبريين) قائلا : (ان من اول القوانين التي يجب ان تحترم في المسرحيات قوانين الذوق السليم والحس السليم) . ان عظمة مفهومه للفن الشعبي تتوضح بجلاء في مرسوم الحادي عشر من (ميسيدور) ، السنة الثانية ، (٢٩ حزيران ١٧٩٤) حيث ينتقد بلا رحمة المسرحيات المناوئة للجمهورية المكتوبة للاحتفالات بالكائن الاسمي ، التي حطمت من شأن الموضوع بتفاهتها وضآلتها . وبهذا الصدد يقول :

« ثمة العديد من الدراميين الحذرين الذيـن يرصدون تيار (الموضـة) ؛ انهم يعرفون بدلات الموسم والوانها ، يعرفون ، لحد اليوم الواحد ، متى يرتدي المرء القلنسوة الحمراء ومتى ينزعها . أن عبقريتهم حاصرت المدينة برمتها واحتلتها، بينما جمهوريونا الشجعان بالكاد فتحوا ثغرة واحدة ... ومن هنا ، تأتي فســاد الذوق وانحطاط الفن . وبينما العبقرية تفكـر وتتأمـل ، وتنحـت مفاهيمهـا في البرونز ، فان التفاهة المستخذية تحت حماية الحرية ، تحمل غار اللحظة ، وتقطف دونما جهد ، ازهار النجاح الزائل ... دعونا نلهم شبابنا الادباء ، بفكرة مفادها : ان الطريق الى الخلود طريق صعبة ، فان ارادوا أن يقدموا الى الشعب الفرنسي اعمالا تبقى على الزمن كمجده ، فلا بد لهم من تحاشي وفرة النتاج غير المجدي والنجاح الذي لا يمتاز بشيء ، لان ذلك الامر يقضي على الموهبـة ويتسـبب في ضياع العبقرية في ومضات قليلة قصيرة الاجل تنبثق في ليـل من الدخـان . ان المحاولات المتسرعة لانتزاع اكليل النصر ، وفق صيغة ثابتة ، لن تستطيع الا أن تنهتي الى الحط من شأن العمل والعامل . أن الهيئة تأسف عميـق الأسـف ان تضطر الى الاشارة نحو الخطوات الاولى في طريق الذوق السـليم والجمـال الاصيل ، من خلال دروس قاسية . وبما انها تولي الفنون باعظم الاهتمام ، فهي تتسلم قضية تجديدها بيدها ... ومن هنا تحس بانها مسئولة امام الامة والادب ، وامام نفسها والشاعر والمؤرخ والعبقرية، ستكون مدانة بالاهمال الشديد، لو انها خابت في توجيه القدرات العبقريـة ... واذن ، فليمض المؤلف الشـاب في مجال الحقل الذي امامه دونما خوف او وجل ... وليتجنب بلا تـردد الخط الاقـل مقاومة في التفكير ، وليتحاش التفاهة في كل شكل من اشكالها . أن الكاتب الذي يقدم اشياء مبتذلة بدلا من الدروس النافعة والعمل التافه بدلا من العمـل المفيـد ، والكاريكتيرات عوضا عن الشخصيات ، لا جدوى فيه للادب ، للنضال الاخلاقي ، للدولة : كان افلاطون سيقصيه من جمهوريته . »

ان الروح السامية لهذه الفقرة ترينا في اية ايد كان الفن مؤتمنا • ولسوء الحظ كان الكتاب غير مؤهلين لمستوى المهمة : فبايان نفســه لم يكن قادرا علــى كتابة العمل الذي اعلن عنه في مرسومه المؤرخ في التاسع والعشرين من حزيران بصدد تجديد المسرح • وقد جرف في العاشر من (ثيرميدور) ـ ٢٨ تموز ـ بتأثير الزوبعة التي جرفت معه ، فضلا عن روبسبير ســان جوست ، عبقري الثـورة نفسها • من المؤسف الاعتراف ان فناني ذلك العهد ، ولا سيما الكتاب، غير مؤهلين للمقارنة بقادة الثورة • وهذا الامر صحيح بالقياس الى الكتاب بخاصة ، لان الرسم على الاقل كان له ديفيد ، والموسيقى ميهـول ، ليســوير ، كوســيك ، شيروبيني والمارسيليز • اثارت هذه التفاهة الحزن لدى (اللجنة) واستدعت كلمات مرة من قبل روبسبير وسان جوست • فقال روبسبير في خطاب بتاريخ الثامن عشر من (فلوريال) ـ ٧ أيار ١٧٩٤ ـ (أن الادباء عموما لطخوا شرفهم ، في هذه الثورة ، والعار الابدى الذى يلازم اذهانهم ، يتبدى ، في أن عقل الشعب هو الذى تبوأ المكانة الاولى •) ان سنة ١٧٩٣ تحدد بداية التطورات البارزة لـ (لفودفيل) كما اشار الى ذلك كل من يوجين مارون[١] ويوجين ديسبوا[٢] •

ولكني ارى : ان بطولة الشعب (الامة) كانت مندفعة في ساحة القتال ، في الاجتماعات، في الاخلال بالامن• مَنْ كان من الحذلقة بحيث يستطيع ان يكتب بينما الآخرون كانوا يحاربون ويقاتلون ؟ الجبناء وحدهم كانوا معنيين بالفنون • ولكن ليس من السوء كل السوء أن نفكر أن تلك العاصفة السامية مرت دون ان تخلف اثرا سيبقى ماثلا خلال القرون ؟

بعد خمسين عاما ، جاء رجل واحد ليعبر عن اصداء تلك الانفجارات • وكان هذا ميشيليه الذي لم ينقل لنا قصة تلك الايام البطولية فحسب ، بل روحها بالذات • ميشيليه الذي كتب تاريخ الثورة ، كرجل عاش ذلك التاريخ بصدق ، مواصــلا ،

---

(١) التاريخ الادبي لمجلس الامة (٢) Le Vandalisme revolutionarie

على نحو غريزي ، حمل تقاليد مسرح الشعب • وقد شرح افكاره لتلامذته بما عرف به من بلاغه، حين قال :« عليكم أن تسيروا في مقدمة ابناء الشعب• قدموا لهم ذلك الارشاد المجيد ، الذي كان مجمل ثقافة المدن العريقة • قدموا لهم مسرحا ، هو حقا مسرح الشعب • اعطوهم على خشبة ذلك المسرح اساطيرهم الخاصة بهم ، واعرضوا مآثرهم عليهم • ربوا الشعب بالشعب ••• المسرح هو اكثر العوامل قوة في التثقيف والتعليم ، انه يمضي قدما في انشاء الصلات الصميمة بين الانسان والانسان • انه ، على ما احسب ، أمثل أمل لتجديدنا الوطني • اعني مسرحا شموليا من الشعب ، يرجع اصداء كل فكرة من افكار الشعب ، ويصل الى كل مسكن •• اود أن أرى قبل ان اموت روح الاخاء الوطني في المسرح •• دراما تمثل بحرارة في ارجاء الريف كافة ، حيث قدرة الموهبة ، والقوة الخلاقة تكمنان في القلب ، حيث الخيال المفعم بالحيوية والشباب ، خيال الشعب الجديد كل الجدة ، للتخلص من الاعدادات المسرحية الفخمة والملابس الزاهية ، والملحقات الطبيعية التي بدونها لا يستطيع درامیو هذا العصر الرث ، هؤلاء الدراميون الضعاف ، ان يخطوا خطوة واحدة ••• فما هو المسرح ؟ انه يعني ترويض المرء لنفسه ، والتخلي عن الانانية والربح الفردي ، من اجل اتخاذ دور أمثل • اواه ، ما اشد حاجتنا لهذا الامر ••• تعالوا ، اناشدكم ، تعالوا لتعثروا على ارواحكم في مسرح الشعب ، بين ابناء الشعب انفسهم[1] » •

اقترح ميشيليه بعض الموضوعات من ادبنا الوطني الملحمي ، الموضوعات الصالحة للمعالجة والتناول في مسرحيات الشعب ك : جان دارك ، و (La Tour d'Auvergne) و (اوسترليتز) و (معجزات الثورة) •

وعبر ميشيليه جاءتنا مثل الثورة الفنية العليا ، كما جاءنا مفكرو القرن الثامن عشر ، نحن الذين نعمل جاهدين على وضع اسس مسرح الشعب •

(١) ميشيليه — L'Etudiant (سلسلة المحاضرات)—(١٨٤٧—١٨٤٨)

يمكن للمسرح أن ينتمي لعصرنا

ايرفن بسكاتور

لاي قرن ينتمي المسرح (الحديث) ؟ انه يقطن في دار الاوبرا العائدة للقرن المنصرم • ففي اشد المراكز المسرحية انشغالا ، في العالم الغربي ، يجد المسرح (الحديث) نفسه في ابنية مؤجرة ، بينما حشود الناس تملأ الطرق الفرعية ، في حين تزدهر قصور الافلام (يقصد دور السينما) ازدهارا مرموقا •

ان قصر الافلام في مدينة الراديو هو رمز لمسرح الشعب اليوم • حين يدخل الجمهور الى هذه العمارة الفخمة الواسعة يجد ارض العجائب السحرية ، يجدها كاملة على شاشة ذات بعد واحد • العلم الحديث والتكنولوجيا يحرران الخيال البصري • فالفلم باستخدامه الوسائل التقنية ، التي يمده البحث العلمي بها ، يستطيع ان يغطي الارض والسماء وما تحت البحر • يستطيع أن يوصل رسالته الى كل ركن من اركان البيت ، الى ابعد الاماكن من الشاشة ، بحيث (يوفق للوصول الى التفاصيل المنزلية) باللقطات السينمية المقربة ، او بزيادة قوة الصوت والموسيقى والمؤثرات الصوتية •

الا ان الجمهور الراهن عندما يرتاد المسرح لمشاهدة مسرحية ما ، يجد خشبة المسرح معدة بالمشاهد والممثلين ، على النطاق اللاخيالي نفسه الذي كان مستخدما منذ ان انبثق مقدم خشبةالمسرح (Procenium box-stage) لمسرح النهضة في القرن السادس عشر • اناكثر ما نمتلك هو بهاء الكوميديا ــ الموسيقيةعلى المسرح• بينما ما تغير هو اقل ما يمكن من الاشكال القديمة في عالم جديد • واذن ، هل كان لمادة الدراما وشعرها مفر من الايختلفا عنطرائق حياتنا المتغيرة؟ كانت المائدةالدوارة اهم اختراع بالقياس الى المسرح، وقد استخدمت لاول مرة فيخمسينات القرن التاسع

عشر • وهي تستخدم اليوم في الكوميديات الموسيقية ! فخشبة المسرح الطبيعية المنكمشة ، ما زالت ، بما تقدمه من مسرحيات عائلية صغيرة ، غير متحركة تقريبا • انها لن تتوسع ، لن تتحول ، لن تنفتح ، انها لن تتزحزح • ففي هذا النطاق الضيق ، لا بد لدرامينا ، لا بد أن يحركوا عصرا من العاصفة والتغير وسقوط السلالات والثورات ! لقد تغير كل شيء بالتكنيك الجديد ، شن الحروب ، سلوكنا ، وحتى تفكيرنا • كل شيء الا المسرح ! حتى شكسبير الذي استخدم مختلف اقسام خشبة المسرح ، ليقيم عليها عالما ، غير محدود بالزمان والمكان ، يبدو اليوم اكثر ثورية ، في استعمال تلك الخشبة من معظم مخرجينا الحديثين • فما يشدنا من اواصر بهذا القرن اكثر مما يشدهم •

ان البحث في الصوت يقدم لنا امكانات غير متصورة في استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح • فعرض الصور المتحركة على الشاشة ، واداة التلوين ، والتبادل المتقابل بين الضياء وبين (ضياء الفلم) وتحريك الخشبة على نحو متكامل ، من خلال هذه الوسائل والعديد من الوسائل الاخرى ، هو ما استجده العلم الخلاق ، ليحل محل صندوق الدنيا القديمة • فماذا سيحدث اذا كان لهذا العلم ان يدخل معمارا جديدا تمام الجدة ، ليجعل خشبة المسرح ماكنة مسرحية ، عالم عجائب ، حلبة لصراع الافكار ، او حتى وضع الجمهور على المائدة الدوارة ليتفجر الايهام السكوني لمسرحنا الراهن تفجرا ديناميا ؟ لا اقول ان التكنيك الجديد سيكون مخلص المسرح • انما اقول انه يستطيع التعبير عن مضامين جديدة بتحرير القوى الخلاقة لكتاب المسرح والمخرجين والممثلين •

حاول ميرهولد ، بدافع الحاجة لاشكال جديدة للتعبير عن افكار جديدة ، ان يتجاوز المسرح السكوني القديم بفرض الحركة الاكروباتية على ممثليه • غير انه ، بدلا من تحرير مسرحه اضطر ممثليه الى الانخراط في نظام ميكانيكي – حيوي كثيرا ما شوه التعبير عن افكاره • لنفرض ان ممثلا في مسرح مير هولد ، توجب عليه ان يلقي منلوجا طويلا ، بينما هو يرقى سلما • القيود الفيزيقية ستمنع

الحركة الطبيعية ، لذلك فرض مير هولد على الممثل سلسلة من الالتواءات لتتلاءم مع حركة السلم •

مهما يكن من امر ، ينبغي لنا أن نتعلم كيف نوائم بين السلم والحركة ، بحيث نتجاوز قيود مقدم خشبة المسرح• علينا ان نصبح فنانين احرارا، يستطيعون استخدام المميزات (الفيزيقية) للمسرح ، كما يفعل الرسام حين يمزج الوانه بحرية على قماشة الرسم • بهذه الوسيلة ، سنستخدم جهاز الحركة الدائرية ، والمائدة الدوارة ، والمسرح المنخفض ، الذي يعلو وينخفض ، تبعا للمستويات المتغيرة ، والسلم المتحرك ، والجسور الآلية والمصاعد • كذلك ستستخدم الافلام والتلفزيون بالتوافق مع خشبة المسرح ، للحصول على لقطات مسرحية • تصوروا حقول العمل الاخرى ، السايكولوجية منها والملحمية ، التي ستفتح على مصاريعها، بهذه التركيبات ! ان التناقضات بين الفكر الواعي الناطق وبين الفكر اللاوعي ستظهر للعيان •

وهكذا يمكن للمنلوجات ان تصبح مرئية ، كما يمكن للمناجاة الباطنية ان تبرز الى الخارج وتُرى الملاحظات الجانبية رؤيا العين ، وتعقب الدوافع الى مصادرها • كل هذه الامور يمكن تحقيقها عن طريق المقابلة التناقضية بين المادة الجديدة المتجاوزة للابعاد (بواسطة الاسقاطات التي تشير الى العالم الخاجي) وبين المادة الانسانية (المتمثلة في الممثلين على خشبة المسرح والمشهد الفعلي) • كذلك يمكن استخدام الفلم كخلفية متحركة ، او كجوقة ، تفسر ، تتنبأ ، تتفلسف •

ان هذا الامر ليس الا اشارة الى المسرح الجديد الجدة كلها ، المحتمل الوجود ، المسرح الذى سينتمي بكليته الى عصرنا • ان الدراما تستطيع مرة اخرى ،ان تفعل فعلها في حياة عدد عظيم من الناس، كما كان يفعل المسرح الاغريقي• مرة اخرى يمكن ان تكون (يقصد الدراما) موضع جاذبية ، من خلال التمثيل الصادق للحقيقة •ان تثقيف الجمهور المدرب تدريبا بصريا ، عن طريق الافلام يمكن

استخدامه للحصول على فائدة عظيمة • وكما توسعت خلفية الدراما ، اصبح في الامكان ان نجعل من التاريخ ومن ايامنا هذه دراما ملحمية ، كما هي الحال مع افضل رواياتنا و حتى ايسر الحوادث في صحفنا • ان الرمزية التجريدية ، التي تخلق المسرح للقلة ، يمكن ان تفسح في المجال لاندفاع نمط جديد من الواقعية المثيرة ، المنورة ، المتوسعة •

أما الفنانون ، فسيطورون مسرحا عظيما حديثا ، اذ ما وجد خيالهم وذكاؤهم الهاما حيا ، مفعم النشاط ، فهل يبدو هذا حلما من الاحلام ؟ ان الرؤيا ، كثيرا ما خلقت الواقع •

الكسيس دى توكفيل

كتب الكسيس دي توكفيل (١٨٠٥ – ١٨٥٩) ما يمكن ان يعتبر الى الان أفضل كتاب منفرد عن الولايات المتحدة ، هو (الديمقراطية في امريكا) – ١٨٣٥ – وفصله عن الدراما والديمقراطية ، الذي يعاد نشره هنا ، ليس فصلا تعريفيا مطلقا بل هو موضوع مناقشة لامحدودة ، تتناول أوجه البحث المطروقة ،الممكن تصورها. اما وجهة نظر المؤلف فيمكن مقارنتها بوجهتي نظر ييتس ورولان .

بعض الملاحظات
عن الدراما لدى الشعوب الديمقراطية

الكسيس دي توكفيل

حين تنسف الثورة النظام الاجتماعي والسياسي لشعب ما ارستقراطي ، تبدأ بالتغلغل في الادب ، فتظهر أول ما تظهر ، عموما ، في الدراما ، حيث تبقى واضحة دائما هناك .

ان الراصد لعمل درامي ، سرعان ما يندهش ، الى حد ما ، بالانطباع الذى ينقله . فيعوزه الوقت للعودة الى ذاكرته ، او استشارة من هم اقدر منه في الحكم . اذ لا تتيسر له مقاومة الاتجاهات الادبية الجديدة ، التي اخذ يحس بها ، فيخضع لها قبل ان يعرف ماهيتها .

أما المؤلفون ، فهم سريعو التأهب لاكتشاف مسيرة ذوق الجمهور ، في توجهه السري . ومن ثم يصوغون نتاجاتهم تبعا لذلك ، بينما ادب المسرح ، بعد ما يقوم بدوره ، في الدلالة على اقتراب الثورة الادبية ، سرعان ما يساعد الثورة على الاكتمال . فلو اردت ان تحكم مقدما على ادب شعب يوشك على الانتكاس في الديمقراطية ، فما عليك الا أن تدرس نتاجاته الدرامية .

وفضلا عن ذلك ، فان ادب المسرح ، حتى بين الشعوب الارستقراطية ، يؤلف اكثر اقسام ادبها ديمقراطية . أن اكثر ما يرضي الجماهير ادبيا ، هو ذلك الامتاع المستمد من العروض المسرحية ، التي لا تقتضي الدراسة ولا الاعداد للاستمتاع بها : انها تستولي عليك وسط اهوائك وجهلك . وعندما يبدأ التعلق غير

المدرب ، بمسرات الذهن ، في التأثير في طبقة من المجتمع ، سرعان ما يجذبها (يقصد المسرات) الى خشبة المسرح . ان مسارح الامم الارستقراطية كانت دائما مليئة بالمتفرجين الذين لا ينتمون الى الارستقراطية . ففي المسرح وحده تمتزج المراتب العليا مع المراتب المتوسطة ، والطبقات السفلى . هناك فقط يرتضي الاوائل ان يصغوا الى آراء الاواخر ، او على الاقل ، أن يسمحوا لهم بابداء الرأى . ان الناس المثقفين ، اصحاب الانجازات الادبية ، يلقون ، في المسرح ، صعوبة باستمرار لا يلقونها في اي مكان آخر ، في جعل أذواقهم تسيطر على اذواق الشعب ، وفي منع انفسهم من الانحراف بها . ان الجزء الخلفي من المسرح كثيرا ما يسن القوانين للمقاعد الامامية .

فلو كان من الصعوبة لاية ارستقراطية ان تحول بين الناس وتسلم الزمام في المسرح ، فمن المفهوم ، على نحو عاجل ، أن الشعب سيكون صاحب الشأن هناك ، حين تغزو المبادى الديمقراطية القوانين وقواعد السلوك ، عندها تختلط المراتب ، عندما تتقارب العقول والمصائر ، عندما تفقد الطبقة العليا ، فضلا عن ثروتها الموروثة ، سلطتها ، افضلياتها ، ورفاهيتها . فالاذواق والخصال الطبيعية بالقياس الى الامم الديمقراطية ، في صدد الادب ، ستكون ، اذن ، بارزة القسمات في الدراما ، وربما سيمكن التكهن باندلاعها هناك بحدة . أما المعايير الادبية للارستقراطية ، في النتاجات المكتوبة ، فانها ، ستتعدل ، ان صح القول بصورة مشروعة ، تدريجية ، هادئة ، بينما ستقلب رأسا على عقب في المسرح ، بعنف .

الدراما تقدم لنا معظم المميزات الجيدة الكامنة في الادب الديمقراطي ، وكل معايبها تقريبا . فالشعوب الديمقراطية تسترخص المعرفة الواسعة كثيرا ، ولا تُعنى الا عناية يسيرة بما حدث في روما واثينا . انها تريد ان تستمع الى ما يعنيها ، وما تتطلبه لا يعدو صورة وصفية للعصر الراهن . اما حين يؤتى بابطال العهود العريقة وعاداتها وتقاليدها ، الى خشبة المسرح ، على نحو متكرر حيث يُراعي المؤلفون الدراميون باخلاص القواعد القديمة ، فذلك دليل كاف للاستنتاج ان الطبقات الديمقراطية ما زالت غير قابضة على زمام المسارح .

ان راسين يكتب دفاعا متواضعا جدا في مقـدمة (Britannicus) لانه تخلى عن جونيا بين (الفيستاليين) الذين (لا يسمحون بوجود شـخص بينهم يقل عمره عن ست سنين او يتجاوز العشر) على ما يذهـب اليـه اولوس جيليوس • نحن على ثقة انه ما كان ليتهم نفسه بالاساءة ، ما كان ليدافع عـن نفسه بصدد اللوم الذي وجه اليه ، لو انه كتب لمعاصرينا •

مثل هذه الواقعة لا توضح حالة الادب يومئذ فقط ، بل توضح حالة المجتمع كذلك • فالمسرح الديمقراطي لا يبرهن على ان الامة ما ثلة في دولة ديمقراطية فكما رأينا منذ قليل ، حتى في الارستقراطيات ، قد يحـدث ان تؤثـر الاذواق الديمقراطية في الدراما ، أما حين تسـود روح الارسـتقراطية سـيادة مطلقة على خشبة المسرح ، يصبح المجتمع بأسره ارستقراطيا ، بواقـع بـرهان يتعذر دخصه ، ومن ثم يصح الاستنتاج بجرأة ، ان الطبقة المتعلمـة ، المثقفـة ، التي تسيطر على الكتاب الدراميين ، هي التي تسود الشعب وتحكم البلد •

فالاذواق الرفيعة والعجرفة في ارستقراطية ما (عند ادارة المسـرح) قلما ستخيبان في القيادة والقيام بضرب من الانتقاء في الطبقـة الانسـانية • بعض ظروف المجتمع ستستأثر بالاهتمام الرئيس لهـذه الارسـتقراطية • ومن ثـم فالمشاهد التي تصور العادات والتقاليد ستكون مفضلة لدى العرض على خشـبة المسرح • كما ان فضائل معينة او حتى رذائـل محـددة ، سـتكون جديـرة بالتشخيص هناك ، بصورة خاصة ، فيصار الى استقبالها استقبالا حماسيا ، بينما سيغض النظر عن فضائل ورذائل اخرى • ان الجمهور الارسـتقراطي ، لـن يلتقي ، على خشبة المسرح ، او في اى مكان آخر ، الا بشخوص ذوى قـدر ووزن ، ولن يتعاطف الا مع الملوك • وهذا الامر ينطبق على الاسلوب ايضا • فالارستقراطية ميالة لان تفرض على المؤلفين الدراميين طرائق معينة من التعبـير تكون مفتاحا لكل شيء يقدم • ومن خلال هذه الوسائل ، كثيرا ما تصور خشبة المسرح جانبا واحدا من جوانب الانسان ، او احيانا ، تمثل الخشبة شيئا لا يمكن

العثور عليه في الطبيعة البشرية على الاطلاق ، اي انها (يقصد الخشبة) تسمو على الطبيعة وتتجاوزها .

أما في المجتمعات الديمقراطية ، فان المتفرجين يفتقدون الى مثل هذه التحيزات ، وقلما يظهرون مثل هذه الامور المتنافرة ، انهم يرغبون في ان يروا ، على المسرح ، خليطا من المشاعر والافكار التي تحدث امام اعينهم . فتصبح الدراما اشد وقعا ، واولى صدقا ، واكثر عمومية . وأيا ما كان الامر ، يحدث ، احيانا ، أن يتجاوز كتاب المسرح ، في البلدان الديمقراطية ، حدود الطبيعة الانسانية ، لكن، في جانب يغاير جانب اسلافهم. انهم حين يبحثون عن التفصيلات الدقيقة ، في عرض خصائص اللحظة الآنية ومميزات الشخصيات الخاصة ، ينسون تصوير المميزات العامة للجنس البشري .

وعندما تكون خشبة المسرح تحت امرة الطبقات الديمقراطية فانها تسمح بقدر كبير من حرية العمل في طريقة معالجة الموضوعات واختيارها . وبما أن التعلق بالدراما ، بين جميع الاذواق الادبية ، هو من اكثر الامور طبيعية ، بالقياس الى الامم الديمقراطية ، فان عدد المؤلفين والمتفرجين ، والعروض المسرحية بازدياد مستمر في هذه المجتمعات . ومن ثم ، فهذه الجماهير الواسعة ، المؤلفة من العناصر المختلفة كل هذا الاختلاف ، المنتشرة في مختلف الاماكن ، لا يمكن ان تقر بالقواعد نفسها او ان تتمثل للقوانين ذاتها ، فان اى اتفاق في الرأى غير ممكن ، بين المحكمين العديدين الذين لا يعرفون متى يجتمعون مرة اخرى ، ومن ثم يصدر كل منهم حكمه الخاص على العمل المطروح . فاذا كان مفعول الديمقراطية يقتضي ، عموما ، الارتياب في سلطة التقاليد والقواعد الادبية جميعا ، التي تعرض على خشبة المسرح ، فان الديمقراطية تلغيها بأسرها (يقصد التقاليد الخ) واضعة مكانها نزوة كل مؤلف على حدة ، ونزوة كل جمهور على انفراد .

ان الدراما ، تعرض ، على نحو متميز ، الحقيقة التي تحدث عنها سالفا ،

عند حديثي العام عن الأسلوب والفن في الادب الديمقراطي • فحين يقرأ المرء النقدات التي افرزتها النتاجات الدرامية ، في عصر لويس الرابع عشر ، يندهش عندما يلحظ التركيز الشديد الذي اولاه الجمهور لاحتمالات العقدة (الحبكة) والاهتمام الذي عزي للتماسك المتكامل للشخصيات ، وتجنبها عمل اي شيء لا يمكن تفسيره وفهمه بسهولة • فالقيمة التي عزيت للصيغ اللغوية ، في تلك الفترة ، والشقاق التافه حول الكلمات التي رشق بها كتاب الدراما ، كل ذلك ليس اقل مدعاة للدهش • يبدو ان رجال عصر لويس الرابع عشر علقوا اهمية ، فيها الكثير من المبالغة ، على تلك التفصيلات ، التي قد يمكن ادراكها في الدراسة ، لكنها لا تلفت الانتباه على خشبة المسرح • ذلك أن الهدف الرئيس من العمل الدرامي هو التمثيل ، وميزته الاساسية هي التأثير في الجمهور • غير أن افراد الجمهور والقراء ، في ذلك العصر ، كانوا متماثلين : فما ان يغادروا المسرح ، حتى يستدعوا المؤلف لاصدار الحكم عليه ، في بيوتهم الخاصة •

فالاعمال الدرامية ، في البلدان الديمقراطية ، يصغى اليها ، دونما قراءة • ومعظم الذين يتوافدون على متع المسرح ، لا يذهبون الى هناك سعيا وراء مسرات الذهن ، بل بحثا عن عواطف القلب الملتهبة • انهم لا يتوقعون ان يستمعوا الى عمل ادبي جيد ، بل ان يروا مسرحية ، شريطة ان يكتب المؤلف لغة بلده بصورة صحيحة مفهومة ، وان تثير شخوصه تعاطفا وفضولا ، عند ذاك يرضى الجمهور بما قدم ، فلا يعود يسأل عن شيء امعن في الخيال ، انما يرجع مباشرة الى الحياة الواقعية • ومن ثم ، يقل الطلب على دقة الاسلوب ، لان الملاحظة الدقيقة لقواعد الاسلوب ، لا تدرك بسهولة من على خشبة المسرح •

أما عن امكانات العقدة ، فهي غير متلائمة مع التجديد الدائب ، والمفاجأة ، وسرعة الابتكار • ومن ثم ، فهي مهملة ، وهذا الاهمال مبرر لدى الجمهور • كن على ثقة ، انك لو نجحت في اجتذابه الى ما يؤثر فيه ، فانه لن يهتم بطريقة الاجتذاب تلك ، وهو لن يلومك ابدا ، اذا ما اثرت فيه عواطف عارمة ، خلافا للقواعد الدرامية •

فالامريكيون الذين يرتادون المسرح ، يبدون للعيان مختلف الميول التي سبق ان وصفتها ، غير انه ينبغي لنا الاقرار بان عددا قليلا جدا منهم مَن يرتاد المسرح • ومع ازدياد رواد المسرح والمسرحيات ازديادا هائلا في الولايات المتحدة، في السنوات الاربعين الاخيرة ، فان سكان البلد لم ينغمسوا في هذا الضرب من المتعة الا بتحفظ شديد • ويعزى هذا الامر الى اسباب خاصة ، كالتي سبق للقارىء أن تعرف بها ، القارىء الذي تكفيه كلمات قلائل لتذكره بها •

ان الطهريين الذين اسسو الجمهوريات الامريكية ، لم يكونوا اعداء المتع فحسب ، بل كانوا يعلنون عن كراهية خاصة للمسرح ايضا • انهم كانوا يعتبرونه تسلية مقيتة ، وطالما كانت مبادؤهم تبجّل السيادة ، على نحو مطلق ، لم تكن العروض التصويرية معروفة ، على الاطلاق ، بينهم • وقد خلقت آراء الاسلاف الاوائل للمستوطنات آثارا جدا عميقة في اذهان الاحفاد •

أن التماثل الدقيق في العادات ، والصرامة الشديدة في السلوك ، اللذين ما زالا قيد الملاحظة في الولايات المتحدة ، قد كان لهما موقف مضاد حيال العقبات الاضافية ، في طريق تطور الفن الدرامي • فليس ثمة موضوعات درامية في بلد لم يشهد كوارث سياسية عظيمة ، بلد لا ينتهي فيه الحب الا الى الزواج دائما بصورة مباشرة سهلة ، حيث الشعب يقضي كل يوم من ايام الاسبوع في (صنع) المال ، وفي ارتياد الكنيسة يوم الاحد • هذا الشعب ليس لديه ما يخوله بدعوة آلهة الكوميديا •

ان واقعة واحدة تكفي لان ترينا ان المسرح ضئيل الشعبية في الولايات المتحدة • فالامريكيون الذين تسمح قوانينهم باكبر قسط من الحرية ، وحتى حرية الكلام ، في ميادين الفعاليات الاخرى جميعا ، عرضوا كتابهم الدرامين لنوع من الرقابة • فالعروض المسرحية لا يمكن أن تقدم الا بترخيص من قبل سلطات البلدية • وهذا الامر يساعد لتبيان مدى التماثل بين المجتمعات والافراد،

ان الافراد يخضعون انفسهم ، بلا وازع من ضمير ، لعواطفهم المتحكمة فيهم ، ولكنهم يعنون اشد العناية ، بعد ذلـك ، لئلا يستسـلموا كل الاسـتلام لفـورة الاذواق التي لا يمتلكونها •

ومن هنا، الدراما تتصل الصق اتصال بالعديد من الروابط التي تشدها بالوضع الراهن للمجتمع ، وبذلك تبز الادب ، في قسم من أقسامه • فالدراما ، في عهد ما ، لا يمكن ابدا ان تتلاءم مع العصر الذي يلي ذلك العهد ، لو حدثـت في الفتـرة بين العهدين ، ثورة مهمة ، بدلت عادات الامة وقوانينها •

قد يكون المؤلفون العظام ، في عصر سابق ، مقروئين ، أما المسـرحيات التي كتبت لجمهور مختلف عن الجمهور الذي كتبت له ، فلن تكون موضع متابعة • ذلـك ان الكتاب الـدراميين السـابقين لا يعيشـون الا في الكتـب • ان الذوق التقليدي لبعض الافراد ، والزهو ، و (الموضه) او عبقرية ممثل مـا ، قد تبقي على الدراما الارستقراطية ، في بلد ديمقراطـي ، او قد تبعـث فيهـا الحياة لوقت ما ، لكنها ستنهار من تلقاء نفسها ، بسرعة ، انها ستهمل ، دون أن تقلب رأسا على عقـب •

الفهرست